

T 24741

# LA CONSTRUCCION SOCIAL DEL FUTURO



## ESCENARIOS NUCLEARES DEL CINE DE CIENCIA FICCION

Pablo Francescutti

Director: Ramón Ramos Torre  
Departamento de Cambio Social (Sociología I)  
Facultad de Ciencias Políticas y Sociología  
Universidad Complutense de Madrid  
Abril del 2000

24741



BIBLIOTECA

# Índice

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	<b>14</b>
<b>TEORÍA SOCIAL DEL TIEMPO</b>	
<b>1. Futuro. Instrucciones de acceso</b>	<b>15</b>
<b>1. 1. Tiempo y teoría</b>	<b>17</b>
1.1.1. Durkheim y el tiempo social	17
1.1.2. Impulso funcionalista	20
1.1.3. Atajo filosófico	23
1.1.4. Giro sociológico	25
1.1.4.1 Giddens: la estructuración	27
1.1.4.2 Adam: la pluralidad temporal	28
1.1.4.3 Luhmann: la diferenciación	29
1.1.4.4. Gell: los mapas temporales	32
<b>1. 2. La investigación sobre el tiempo</b>	<b>34</b>
<b>1. 3. Breve Historia del Futuro</b>	<b>41</b>
1.3.1. La Historia del futuro	41
1.3.2. ¿Sociedades sin futuro?	42
1.3.3. Entre los Antiguos	44
1.3.4. Entre los cristianos	46
1.3.5. El futuro, fruto moderno	51
1.3.6. Agonía del tiempo teocéntrico	52
1.3.7. La profecía vira en predicción	55
1.3.8. Progreso y revolución	58
1.3.9. La Aceleración	64
1.3.10. La utopía	67
1.3.11. El evolucionismo	69
1.3.12. 1ª Crisis de futuro	71
1.3.13 El estalinismo	73
1.3.14 América, reserva del mañana	77
1.3.15 2ª Crisis de futuro	79
1.3.16 El futuro como riesgo	83
<b>1.4. Modelo de Cronoestructura</b>	<b>91</b>

<b>CAPÍTULO II. SOCIOLOGÍA DEL CINE</b>	<b>98</b>
2. Cine y sociedad	99
2.1. El cine, industria cultural	100
2.1.1. Industria y audiencias	100
2.1.2. Sinopsis	106
2.2. La cognición cinematográfica	107
2.2.1. Cognición como 'efectos'	107
2.2.2. Cognición como 'función'	110
2.2.3. Cognición y construcción de la realidad	113
2.2.4. Cognición y recepción	114
2.2.5. Un modelo cognitivo del cine	119
2.3. El género de ciencia ficción	122
2.3.1. Valor sociológico del género	122
2.3.2. La literatura de ciencia ficción	124
2.3.3. El género filmico	129
2.3.3.1 Las fuentes del género	132
2.3.3.2 La filiación con el horror	133
2.3.3.3 La tematización del riesgo	137
2.3.3.4 Efectos especiales	140
2.4. Análisis filmico	148
2.4.1. Abordajes textuales	148
2.4.1.1. La semiótica	148
2.4.1.2. Modelos formales/estructurales	150
2.4.1.3. Condiciones de visibilidad	154
2.4.2. Abordajes contextuales	156
2.4.2.1. El cine como espejo	157
2.4.2.2. La audiencia de la ciencia ficción	161
2.4.3. Propuesta de modelo interpretativo	166
2.4.3.1. El género y la cronoestructura	166
2.4.3.2. Pasos metodológicos	168
<b>CAPÍTULO III. ANÁLIS FÍLMICO</b>	<b>174</b>
3. Criterios de agrupamiento	175
3.1. Los filmes del Holocausto	176
3.1.1. Modelo pre-Holocausto	176
3.1.2. Modelo Holocausto	188
3.1.3. Modelo post-Holocausto	200
3.2. Modelo de monstruos	215
3.3. Modelo de alienígenas	231
3.4. Modelo de Otros Usos	256
3.5. Escenarios nucleares	266
3.5.1. Actores	267
3.5.1.1. El científico	267
3.5.1.2. Los militares	270
3.5.1.3. Autoridades	273

3.5.1.4. Empresa privada	275
3.5.1.5 La mujer	276
3.5.1.6. Los objetos	279
3.5.2. Cronotopos	281
3.5.2.1. Espacio	281
3.5.2.2. Tiempo	293
3.5.3. Otras narrativas audiovisuales	317
3.6. Del texto al contexto	322
<b>CAPÍTULO IV. LA CONSTRUCCION SOCIAL DEL FUTURO</b>	<b>325</b>
4.1. La Guerra de los Mundos Posibles	326
4.1.1. La influencia de HG Wells	327
4.1.2. 1945/1949 El mañana, arma arrojadiza	329
4.1.3. Campaña de terror atómico	332
4.1.4. 1950/1952 La vulnerabilidad	338
4.1.5. Políticas de imagen	343
4.1.6. La hora de los OVNI	348
4.1.7. Atoms for Peace	353
4.1.8. Monstruos de la Razón nuclear	357
4.1.9. Productores y usuarios	363
4.1.10 Escenarios Estratégicos	370
4.1.11 El debate en Gran Bretaña	382
4.1.12 Acostumbramiento	386
4.1.13 Centrales bajo sospecha	392
4.1.14 La realidad copia al cine	399
4.1.15 La comunidad cinematográfica toma partido	404
4.1.16 Estrategia de ciencia ficción	408
4.1.17 El cine responde a Reagan	413
4.1.18 Fin de la Guerra Fría	418
4.2. Cine y mapas temporales	424
4.2.1. Cine y comunicación de riesgo	428
4.2.2. Profecías suicidas y autocumplidas	438
4.2.2.1 Catarsis nuclear	442
4.2.2.2 Amnesia del futuro	445
4.2.2.3 Orientación para la acción	448
4.2.3 Futuros nucleares y espacio de la experiencia	445
4.2.4. Especificidades nacionales	462
4.2.4.1. El caso europeo	463
4.2.4.2 Unión Soviética	464
4.2.4.3 Estados Unidos	468
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>472</b>
<b>APÉNDICE</b>	<b>488</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>502</b>



ESTA  
PÁGINA NO  
ESTÁ  
DISPONIBLE  
EN EL  
ORIGINAL

"En la noche del 30 de octubre de 1938, millares de norteamericanos se vieron dominados por el pánico a causa de una audición radiofónica en la cual se describía una supuesta invasión de marcianos que amenazaba toda nuestra civilización. Probablemente nunca antes tanta gente, en todas las esferas de la vida y en todos los rincones del país, se sintió tan súbita e intensamente perturbada como esa noche". Así resumía Hadley Cantril, al inicio de un artículo clásico (Cantril, 1940), las notas centrales del hito de la comunicación de masas protagonizado en aquella fecha por el joven Orson Welles y su elenco del Mercury Theatre.

El terror lo había desatado la versión radiofónica de *The War of the Worlds*, la novela de ciencia ficción del escritor británico Herbert G. Wells. El intenso realismo de la adaptación, enmascarada de parte informativo, tuvo mucho que ver con el pavor que se apoderó de un segmento sustancial de la audiencia neoyorquina, por más que los locutores adelantasen que se transmitiría una ficción. Mas ese único factor resulta insuficiente para explicar la singularidad de lo sucedido. A los oyentes no se le presentó un simulacro de incendio, ataque aéreo u otra amenaza real. Nada de eso; se les puso ante una invasión alienígena, un escenario hasta entonces confinado a las páginas y portadas de las revistas de anticipación científica, es decir, a un orden fantástico. La extraordinaria reacción del público de confundir la realidad y la ficción planteó a la sociología de la comunicación un enigma mayúsculo.

El episodio representó un acicate al desarrollo de las teorías sobre los efectos de las comunicación masiva, ejemplificadas en el trabajo de Cantril. Sin embargo, las claves del fenómeno no fueron jamás dilucidadas. Cantril hizo observaciones de valía referidas al papel de los expertos mediáticos de sostén de la credibilidad del relato (en especial el astrónomo de Monte Palomar interpretado por Welles), mas su argumento de fondo se reducía a decir que la ansiedad generada por la Depresión y la sombra de la guerra predisponían a la gente a aceptar hechos misteriosos y a confiar sobremedida en la radio. Generalidades de este cariz, en línea con la "psicología de masas" en boga, no aclaraban gran cosa. Además, se daba por sobreentendida una causalidad directa entre mensaje y respuesta social que fue rebatida en los años siguientes. Sin embargo, sus detractores no ofrecieron un mejor entendimiento del hecho en cuestión, y la incógnita de la "psicosis marciana" se mantuvo intacta, brillando en los anales de la comunicación de masas con el aura fantasmal de los enigmas inexplicables.

Hoy, transcurrido más de medio siglo, el pánico de 1938 puede interpretarse desde un flanco que Cantril y sus sucesores pasaron por alto, el de sus connotaciones temporales.

Ninguno concedió importancia a que, al contar como real una secuencia de hechos sacada de la ciencia ficción, Welles y los suyos habían presentificado materia futurista con tal eficacia que la audiencia sintió que ese futuro se le venía encima en la forma de máquinas de exterminio de Marte. Tampoco atinaron a vincular esa reacción con lo ocurrido una década más tarde, con el revuelo mediático en Estados Unidos y otros países en torno a los platillos voladores y los presuntos aterrizajes de alienígenas, esta vez venidos en son de paz. De nuevo parecía como si la ciencia ficción dictase a medios y audiencias la letra de sus guiones existenciales.

¿Por qué esa confusión del presente con el futuro descrito por la ciencia ficción? El auge popular de este género narrativo no basta para explicar la predisposición a creer que tales anticipaciones podían ocurrir. La "psicosis marciana" indicaba que el futuro se apoderaba del presente, lo invadía; y esa intrusión encierra el aspecto obviado por Cantril y sus colegas: la relación entre medios de comunicación y percepción de la realidad (a los expertos el pánico de 1938 les interesaba solo en tanto ejemplo palmario de manipulación mediática). Desde ese ángulo, la pregunta de por qué la gente se asustó admite reformularse del modo siguiente: ¿cómo consiguen los medios hacer tangible un futuro imaginario? Puesto en esos términos, el interrogante nos conduce a un punto donde la sociología de la comunicación se intersecta con un ámbito de la teoría social que ha hecho del tiempo su objeto de estudio.

Este campo hollado por vez primera por Durkheim, al que llamamos sociología del tiempo, comprende todo lo relativo al tiempo en tanto variable social. Tomando nota de las observaciones de antropólogos, filósofos e historiadores de las ideas, esta rama de la sociología ha asentado la noción estratégica de que los modos en los que las sociedades conceptualizan su experiencia temporal varían en grado considerable, con repercusión en las instituciones, los ritmos de su existencia y sus artefactos. Instituido en un objeto sociológico legítimo como la familia, las clases o últimamente el espacio (la otra gran categoría rescatada del *apriorismo* kantiano), el tiempo ha motivado un enjundioso programa de investigación centrado en principio en los sistemas de reconocimiento temporal (los calendarios son un ejemplo) y en su administración como un recurso escaso. En años recientes, la adopción de enfoques constructivistas ha hecho discurrir la pesquisa por carriles cognitivos, y la pregunta de matriz fenomenológica por la construcción social de la realidad ha tenido su traducción en la cuestión de cómo las sociedades pergeñan sus parámetros y semánticas temporales.

El viraje en la investigación ha promovido el estudio del concepto de futuro, de sus formas y contenidos. Se ha visto que el porvenir abierto y progresivo que nos es familiar domina en Occidente desde sólo hace tres siglos. La reflexión acerca de su naturaleza era, hasta no hace mucho, patrimonio de filósofos y ensayistas interesados por la aparición del mañana en la conciencia trascendental, el pensamiento utópico o los movimientos milenaristas. De ellos la sociología recibió la idea seminal de que la sociedad surgida de las revoluciones Francesa e Industrial está orientada al futuro, y de allí ha avanzado en la descripción de pautas de conducta tipificadas en función de la anticipación de eventos y en la identificación de las semánticas temporales de conceptos tales como Revolución, Progreso, Historia, etcétera.

Poco a poco, los cabos sueltos en el estudio del futuro se han ido anudando, y al hacerlo dejan al desnudo la cuestión pendiente, el modelado y definición del horizonte temporal. Hablar de la 'construcción social' de un fenómeno se ha vuelto un tópico de la literatura sociológica; sin embargo, los alcances concretos de esa formulación siguen adoleciendo de vaguedad, con pocas obras que vayan más allá de señalar la obvia determinación social de su génesis. Con el futuro pasa igual: pese a los progresos realizados, se echan en falta trabajos apegados a la coyuntura, a los actores, a la vida cotidiana y las decisiones políticas. Apenas se ha mostrado al futuro en acción, determinando y determinado por los agentes sociales.

¿Cómo bajar a tierra un enunciado tan vago y general? La construcción social del tiempo puede significar sencillamente que su constitución está determinada por las condiciones de la sociedad. Pero el término "construcción" supone una acción creadora, un sujeto constructor. Una vía de acceso a esa agencia son los dispositivos que establecen los parámetros temporales, los calendarios. Otra es a través de las tecnologías que producen tiempo y a la par lo llevan encajado en su complejidad. El estudio del reloj, por citar un caso conocido, ilumina el disciplinamiento cronométrico de la vida y su influjo en la idea de tiempo reversible, vacío, uniforme e infinito abrazada por la ciencia con Newton. Igualmente, la historia social del telégrafo y el teléfono ha revelado su valor de soporte de una vivencia de la simultaneidad privativa del siglo XX. En línea parecida, aunque menos estudiadas, se hallan las tecnologías que enlazan tiempo objetivo y tiempo simbólico: los medios de comunicación. Así, la radio, el cine o la televisión generan una temporalidad especial durante su fruición e intervienen en su semántica en calidad de agentes modeladores de la conciencia.

La injerencia de los medios en la intuición temporal nos reenvía a la sociología de la comunicación. En esta especialidad nadie discute el poder de los medios de configurar una parcela de la realidad; aunque sí se debate la magnitud de esa parcela. Precisamente uno de los disparadores de esa discusión fue la "psicosis marciana" (la radiofonía posee el poder de la manipulación total, se pensó); mas luego, al averiguarse que esa influencia no es tan neta ni determinante como se creyó, se declaró al incidente no representativo y se lo olvidó. Nosotros proponemos recuperarlo para la investigación porque vemos en él una valiosa vía de abordaje al futuro *in the making*, al decir de los anglosajones. ¿Cómo? Retomando el estudio de Cantril en el punto donde lo dejó, y enriqueciéndolo con el bagaje acumulado por la teoría social sobre la eficacia mediática para crear realidades con ingredientes de ficción.

Tal es el objetivo de la presente tesis: poner al descubierto una faceta de la constructibilidad del futuro a partir de la contribución efectuada por un género narrativo particular, la ciencia ficción. Éste presenta propiedades únicas respecto del porvenir: invariablemente, sus narraciones versan de las repercusiones sociales -probables o improbables, pero no concretadas- de una novedad científica o técnica. Difícilmente puede exagerarse el interés de un enfoque semejante en el contexto de una altísima tasa de cambio científico-tecnológico y de un horizonte donde se agolpan las previsiones de nuevos adelantos junto con las de sus efectos positivos y negativos. Tales atributos hacen de la ciencia ficción un material privilegiado para el estudio de la configuración del mañana en la sociedad de la tecnociencia.

El lector no debe entender que para ello retornaremos al objeto analizado por Cantril, la radioemisión de 1938. Nada de eso; nos aplicaremos al medio cinematográfico, en particular a las películas de ciencia ficción. La elección responde a dos motivos: primero, el cine superó a la radiofonía en repercusión masiva; consecuentemente, la ciencia ficción filmica hizo lo propio respecto de las demás expresiones del género (comic, literatura, programas radiofónicos, videojuegos, filme); y segundo, la misma definición de género supone una continuidad de forma y contenido a lo largo de los años, con lo cual la serie toma valor de constante y permite tender correlaciones internas y externas mejor que un hecho singular.

De las miles de películas existentes hemos escogido un número manejable de filmes referidos a la energía nuclear. Optamos por ese conjunto teniendo en cuenta tres factores: en primer lugar, ese hito científico-técnico tuvo mayores implicaciones sociales que otras

innovaciones coetáneas (la potencia del átomo, el pivote de las relaciones internacionales desde el fin de la II Guerra Mundial hasta la caída del Muro de Berlín, fue el motivo determinante de dos de los movimientos sociales más vastos, el pacifista y el ecologista); segundo, su tremendo impacto cultural originó un debate sobre la III Guerra Mundial, el fin de la humanidad y la civilización, con repercusión directa en la semántica temporal; y último, la historia de la Era Nuclear coincide prácticamente con la del género, lo cual convierte a la energía atómica en un tema excepcionalmente idóneo para su cotejo en la ficción y en el horizonte social.

Nuestra investigación arranca en 1950, cuando eclosiona el cine de ciencia ficción, y se cierra en 1989, fecha que clausura simbólicamente la Guerra Fría, y además un momento de declive de la energía nuclear, sellado pocos años antes por el desastre de la central soviética de Chernóbil. Por ambas razones la caída del Muro de Berlín coincide con el eclipse de la Era Nuclear abierta en 1945 por la primera explosión atómica. En ese período los destinos del cine de ciencia ficción y del poder nuclear se solapan y entrelazan íntimamente, según es nuestra intención demostrar. A lo largo de esta tesis veremos cómo las visiones de futuro transmitidas por las películas contribuyeron sensiblemente a modelar el horizonte social, al menos el segmento concerniente a los escenarios de la energía nuclear. A su término el lector dispondrá de elementos de juicio suficientes a favor de la idea de que el cine, prolongando y recalcando mensajes similares a los emitidos por Welles en la "psicosis marciana", resultó un eficaz modelador de las percepciones de futuro. Y en esa práctica llegó más lejos que aquel, pues si la emisión radiofónica prefiguró el porvenir durante unas pocas horas, el estreno continuo de filmes surtió efectos a mediano y largo plazo.

El análisis de las obras seleccionadas se realizará cumpliendo los siguientes pasos; en primer lugar, un avance teórico gradual, con clarificación de las categorías que vayan entrando en liza. Por tal razón dedicamos el primer capítulo a repasar la teoría social del tiempo, desde Durkheim hasta su consolidación en las últimas décadas, con mención de las investigaciones cumplidas bajo sus postulados. El itinerario culmina en dos figuras intelectuales que nos servirán de guía en lo sucesivo: Luhmann, autor de un original modelo teórico de las relaciones entre sistema social y tiempo, cuyas ideas acerca de la funcionalidad del futuro prestarán un gran servicio a nuestro análisis; y Gell, promotor de los mapas cognitivos-temporales, esquemas virtuales con los que los actores clasifican las distintas vías de acción de cara al futuro abierto, de los cuales nos serviremos para representar las distintas fases en el proceso de definición del mañana. La segunda parte del capítulo versa de las mutaciones de la categoría de futuro, desde la Antigüedad a nuestros

días, sin cuyo conocimiento resultaría harto difícil captar la fisonomía del Futuro Moderno subyacente a las películas.

La última de esas mutaciones concierne a la llamada "crisis del futuro", es decir, al vaciamiento del significado atribuido desde la Ilustración a dicha categoría. Tal postulado es materia de una controversia que dista de haberse saldado y que, de verificarse, aparejaría hondas repercusiones para el conjunto de la estructura temporal. Obviamente, semejante planteamiento no puede soslayarse en una investigación relativa a la construcción del mañana; de allí la conveniencia de su exploración. Ahora bien, de las vertientes teóricas familiarizadas con la cuestión hay una que se perfila especialmente apta para su estudio, la sociología del riesgo. Desarrollado por Luhmann, Beck, Giddens y Douglas, este campo de estudios abarca los riesgos vinculados a la ciencia y tecnología, cuyo impacto excede su ámbito originario. En particular, en la medida que los riesgos corroen irreparablemente la confianza en el progreso indefinido, afectan a las semánticas del futuro. Basta considerar la responsabilidad crítica de la energía nuclear en el desborde de los riesgos para apreciar la pertinencia de tal enfoque: a la luz de la sociología del riesgo, los escenarios atómicos nos revelan su ligamen a procesos directamente implicados en la percepción del mañana.

La preeminencia otorgada en nuestro marco teórico a la sociología del tiempo y a la teoría del riesgo no va en desdoro de la teoría de la comunicación. Nos interesa el futuro, sí, pero especialmente el inscrito en los fotogramas. Sin un utillaje conceptual ajustado a la índole audiovisual del objeto seríamos incapaces de organizarlo y analizarlo y de correlacionar las visiones presentes en las obras con el público y la sociedad. Por esa razón dedicamos el segundo capítulo a caracterizar el sistema de medios del cual el cine forma parte, al compás de una revisión de las propuestas sobre sus funciones sociales. En ese trance y a fin de dotarnos de unos principios operativos de sociología del cine, definiremos a sus agentes -la industria cinematográfica y sus consumidores-; explicitaremos la categoría de ciencia ficción con demarcación de sus expresiones fílmica y literaria e identificación de sus productores y públicos; y terminaremos presentando un modelo analítico de las películas del género.

La metodología elegida descansa en premisas acordes al espíritu constructivista de esta tesis. Separándonos de la teoría fílmica de los años '60 y '70, centrada en el texto y convencida del poder de las estructuras formales para modelar a los receptores, hemos adoptado una posición afín a la preconizada por los *Cultural Studies*, sensible a la agencia del espectador. Las audiencias, desde su punto de vista, despliegan en la fruición de las películas una actividad hermenéutica de la que se sirven para dar sentido no sólo a las obras

sino, a través de ellas, al mundo que las rodea. Dicha asignación de significado a las cosas es una manera de construir la realidad social. Aquí nos interesa la cognición cinematográfica expresa en la capacidad del público para usar la ciencia ficción en la configuración del horizonte temporal.

Al análisis fílmico está consagrado el tercer capítulo. Las películas serán allí diseccionadas conforme al patrón analítico antes expuesto, a fin de elaborar tipologías donde tengan cabida la mayoría de los filmes. Disceniremos cuatro conjuntos clasificados según sus puntos comunes de cara al acontecimiento nuclear: filmes referidos al Holocausto atómico; a las criaturas alienígenas; a las mutaciones inducidas por la radiactividad, y a otros usos de la energía del átomo. Al término del análisis dispondremos de un elenco de actores socialmente emblemáticos formado por científicos, militares, autoridades, objetos y/o amenazas a eliminar (mayormente asociadas a la energía nuclear), junto con un repertorio de iconos y semánticas temporales y topológicas de las obras. Para explorar esos componentes narrativos los contrastaremos con los del cine de temática nuclear de corte "realista" o documental, y con el tratamiento televisivo de los mismos temas. De tal modo obtendremos un cuadro de similitudes y diferencias que nos ayudará a precisar la especificidad de la ciencia ficción fílmica y la sensibilidad manifiesta en los demás medios de comunicación.

En el último capítulo articularemos los datos del análisis fílmico con el contexto de la producción y recepción de las películas. La operación supone perseguir el hilo de la filmografía por la trama tejida por el entrecruzamiento del sistema de medios con la política, la carrera armamentista, la investigación en física atómica, el despuntar de los movimientos pacifista y ecologista y la carrera espacial. Hilvanando a todos ellos obtendremos una narración histórica de las interacciones entre los acontecimientos y discursos de las sucesivas coyunturas con los escenarios nucleares suministrados por la filmografía. El relato de cómo los promotores y detractores de la tecnología atómica pugnarón por sus intereses y puntos de vista enarbolando visiones del mañana con la impronta de la ciencia ficción tiene la finalidad de mostrar cómo esa dinámica incidió en la construcción colectiva de una parcela significativa del futuro de la sociedad industrial. Para finalizar, remitiremos esas conclusiones a la teoría social del tiempo, para ver hasta qué punto confirman, refutan o matizan los presupuestos teóricos iniciales, especialmente en relación a la "crisis de futuro".

Hemos impuesto a este capítulo la apariencia de una narración bélica, con las escaramuzas, batallas, derrotas y revanchas protagonizadas por los contendientes. Al relatar los hechos y



Hemos impuesto a este capítulo la apariencia de una narración bélica, con las escaramuzas, batallas, derrotas y revanchas protagonizadas por los contendientes. Al relatar los hechos y sus interpretaciones de tal forma buscamos enfatizar el valor político de las definiciones del mañana, aparte de sus connotaciones cognitivas. A su término, su influjo se le habrá hecho tan evidente al lector, que no encontrará exagerado que al adagio que dice: "quien es dueño del pasado, es dueño del presente", lo complementemos con uno parecido: "quien es amo del futuro, es amo del presente". Esa relación intensa entre los dos planos temporales constituye una justificación más que suficiente para una sociología cuya materia es poco más que "una red de niebla, de imaginaciones, de fantasía y modo subjuntivo" (Musil), mas no por eso menos consistente en su efecto en las grandes y pequeñas decisiones de la vida social.

# **CAPÍTULO I**

## **TEORIA SOCIAL DEL TIEMPO**

## 1. Futuro. Instrucciones de acceso

La aspiración por hacer del futuro un objeto sociológico *per se* tropieza desde el inicio con una cuestión intrincada: ¿cómo fundamentar un conocimiento sólido sobre una entidad con un estatuto tan precario, cuya intangibilidad se equipara a la del horizonte, una línea imaginaria trazada por la necesidad de deslindar las certezas del presente de las incógnitas de lo que vendrá?

A dificultades similares se enfrentó San Agustín en su célebre requisitoria sobre el tiempo, cuando se preguntaba cómo puede existir el futuro cuando todavía no es. Recordémoslas: "Lo que por el momento veo con toda claridad es que no existen ni las cosas futuras ni las pretéritas. Y pienso que no se habla con propiedad cuando se dice que los tiempos son tres: pasado, presente y futuro. Más exacto me parece hablar de un presente de lo pretérito, un presente de lo presente y de un presente de lo futuro; porque estas tres modalidades las encuentro en mi mente pero por otra parte no las veo. Lo que sé es que tengo una memoria presente de lo pasado, una percepción presente de lo actual y una expectación presente de lo venidero. Si de este modo se entiende, acepte y afirmo que los tiempos son tres: pasado, presente y futuro, como se dice en el uso común (1998:442-443) "No hay pues nada que pueda llamarse un largo tiempo futuro; lo que hay es una larga expectación de lo futuro. Ni existe tampoco un largo pasado, sino sólo una larga memoria de lo pasado" (ibid, p. 445).

Con su razonamiento San Agustín nos entrega dos valiosas pistas: 1) el conocimiento del futuro se sustenta en el saber de la expectación; 2) ese conocimiento tiene su anclaje en el presente. ¿Qué ocurriría si trasladamos, sin violentarlo, ese triple presente fundado en la conciencia al ámbito de la sociedad? A primera vista, la operación se presenta fructífera, pues nos permite discernir en aquel una memoria colectiva, una vivencia social del presente y una expectativa común del futuro.

Ahora bien, ¿puede la sociología, sustentada por este punto de apoyo, emprender sin más el estudio del futuro entendido como la sumatoria de las expectativas sociales? De hecho, hay quienes lo intentaron; lo corrobora la abultada tradición de estudios inspirados en el trabajo de Lazarsfeld (1933) sobre la percepción del tiempo de los desempleados de Marienthal. Pero si tomamos a esas investigaciones de parámetro, muchos nos tememos que los resultados de la empresa adolecerán de enanismo: se limitarán a estudios empíricos de las expectativas de grupos, a baremos de las diferencias de horizontes entre las clases alta, media y baja, y al seguimiento de sus altibajos en ciclos de prosperidad y crisis, y a su pormenorización en los apartados de educación, trayectoria profesional, vivienda, etc. (ver la crítica a esta posición en la unidad 1.1.).

No negamos el valor de los datos producidos de tal manera para la comprensión de la estructura social, el estudio de la desviación (las expectativas de los marginados) y la psicología social. Mas les objetamos que en ellos el futuro queda reducido a muy poca cosa, a un haz inarticulado de proyectos y aspiraciones de unos cuantos actores sociales, dejando sin respuestas cuestiones gruesas del tipo: ¿cómo se originan y articulan las perspectivas temporales? ¿cómo evolucionan históricamente?; por no hablar del cúmulo de fenómenos relativos a los tratos más complejos con el mañana, que van desde el mercado bursátil de futuros hasta la historia del porvenir trazada por los futuros pasados, junto con la crisis de mañana anunciada por los ecologistas y los postmodernos, y los escenarios probables y posibles pergeñados por la prospectiva, la utopía, la ciencia ficción, el discurso político, y la última versión del *management*, la estrategia.

Todas esas dimensiones del futuro se nos escurrirían entre los dedos si pretendiésemos asirlas únicamente mediante el estudio empírico de las expectativas. De golpe descubriríamos que la malla de nuestro cedazo analítico resulta demasiado ceñida para atrapar postulados como el de la muerte del futuro ventilada por los postmodernos, pues previamente deberíamos haber asimilado la idea del futuro como metanarración, algo inaprensible desde el módico entendimiento del porvenir como el conglomerado de las expectativas individuales. La categoría de futuro, para presentar valor heurístico a la sociología, debe trascender a la agrupación de las expectativas. Por consiguiente, y sin desconocer nuestra deuda con San Agustín, debemos reconocer los límites de su planteamiento<sup>1</sup> y complejizarlo en sintonía con una dimensión temporal multiforme y esquiva.

Esa complejidad categorial debe dar cuenta de las relaciones que afectan al sistema social -su orientación temporal- o a la esfera individual -el aumento inédito de la expectativa de vida y su impacto en el horizonte vital de los sujetos-, y de las conectadas con el sub-sistema económico, en el cual el futuro se gana o se pierde, se ahorra o se gasta igual que una mercancía. Y lo mismo de la ramificación del mañana hacia el pasado, pues cada futuro está condenado a volverse un futuro pasado, objeto de una arqueología del futuro. Se aprecia, en suma, que el triple presente agustino ofrece sendas de acceso al mañana cuyo trazado intrincado, a menudo laberíntico, exige una exploración de largo aliento. Por no hablar de sus interacciones con el presente, con el cual mantiene una interdependencia de orden dialéctico más que circular: el presente construye el futuro negando visiones del futuro elaboradas con anterioridad, resultando que las imágenes del futuro pergeñadas surten en el presente efectos contrarios a los deseados, lo cual abre un campo de estudio original, el condicionamiento de los presentes futuros por los futuros presentes -la

---

<sup>1</sup> Una de las debilidades de la concepción agustiniana de lo temporal radicaría en que el santo de Hipona "identificó recuerdo, percepción y expectativa con el tiempo, en lugar de considerarlo en relación con éste o con el modo en que dan origen a la idea del tiempo", Jacques, 1984:105.

desconfianza en el mantenimiento de la política social, inculcada con el fin de incentivar las pensiones privadas y crear un mercado de capitales, termina provocando un ahorro excesivo y socavando la expansión deseada por los promotores de la desregulación, brinda un ejemplo-.

Una sociología interesada en identificar el *feed-back* entre presente, pasado y futuro no puede contentarse con una lista de propiedades y fenómenos vagamente conexos. Debe ir más lejos, hasta la elaboración de una estructura temporal global en la cual las relaciones de los sujetos con el porvenir (expectativas grupales, proyecciones utópicas, planificaciones de toda clase, etc.), formarían uno de sus componentes cardinales. ¿Cómo proceder? Una sociología del futuro en vías de constitución no puede desestimar el bagaje acumulado por la teoría social del tiempo, de la cual se pretende un desarrollo. Nada más pertinente, entonces, que un recorrido previo por los fases de la reflexión en la problemática temporal y en el aquilatamiento categorial del tiempo, condición *sine qua non* para la identificación razonada de las estructuras temporales.

A lo largo del itinerario efectuaremos paradas en puntos estelares de la investigación sociotemporal, presentando, en primer lugar, las aportaciones teóricas, y seguidamente los estudios empíricos por ellas inspirados, siempre poniendo el énfasis en dos puntos nodales: su repercusión en la constitución del futuro como objeto sociológico, y el reconocimiento de la agencia humana en las definiciones del tiempo. Concluiremos el capítulo con la presentación de un modelo operativo de estructura temporal, con eje en el futuro y en su ubicación dentro de ella.

## 1.1. Tiempo y teoría<sup>2</sup>

### 1.1.1. Durkheim y el tiempo social

Los cimientos de la sociología del tiempo fueron puestos por Emile Durkheim, en *Las Formas Elementales de la Vida Religiosa* (1912). Allí postula la existencia de dos categorías novedosas, el "espacio social" y el "tiempo social". Respecto de la última anota: "En efecto, la observación

<sup>2</sup> La crónica aquí ofrecida de la reflexión social sobre el tiempo es extremadamente sucinta, ajustada a los requerimientos teóricos de nuestra tesis. Por tal razón, la selección de autores y referencias se ve inevitablemente sesgada, dejando afuera gran cantidad de elaboraciones de valía. Para su confección nos hemos basado fundamentalmente en los siguientes trabajos: "Estudio sumario sobre la representación del tiempo en la religión y la magia", de Henri Hubert; "La naturaleza del pasado", de G. H. Mead; "El tiempo social: un análisis metodológico y funcional", de P. Sorokin y R. Merton; "Estructuración y medición del tiempo: sobre la interrelación entre los instrumentos de medición del tiempo y el tiempo social", de H. Nowotny; "El futuro no puede empezar", de N. Luhmann; "Tiempo y teoría en sociología", de H. Martins; "Ciclos en la conducta social", de M. Young y J. Ziman; "Las duraciones esperadas socialmente: un estudio de caso sobre la formación de conceptos en sociología", de R. Merton; "El cómputo primitivo del tiempo como sistema simbólico", de D. Maltz; "El calendario", de E. Zerubavel", compilados en Ramos, 1992, junto con los artículos publicados en *Current Sociology: The Sociology of Time* (Comp. G. Provonost) Vol 37, nº3, Winter 1989. También nos hemos apoyado en Adam (1990, 1995) Beriaín (1996, 1997); Durkheim (1912); Gell (1996); Giddens (1979, 1981, 1984); Geertz (1966); Ramos (1995, 1997, 1998, 1991a y 1999b); Jacques (1984); Leach (1961); Offe (1992); Thompson (1979)

establece que estos puntos de referencia indispensables en base a los cuales son clasificadas en el tiempo todas las cosas son tomados de la vida social. Las divisiones en días, semanas, meses, años, etc., corresponden a la periodicidad de los ritos, fiestas y ceremonias públicas. Un calendario da cuenta del ritmo de la actividad colectiva al mismo tiempo que tiene por función asegurar su regularidad (...) Por el contrario, la categoría del tiempo expresa un tiempo común al grupo, el tiempo social, por decirlo de alguna manera" (Durkheim, *ibid*, pp.14-15).

Originado en los ritmos de la vida social, el "tiempo del grupo" adquiere vida propia y ejerce sobre los sujetos una compulsión externa a través del calendario; se constituye en representación colectiva, un fenómeno simbólico mediante el cual la sociedad se auto-regula. Gracias a Durkheim la sociología toma por primera vez consciencia de que el tiempo no es una precondition del conocimiento, tal como se creía, sino una parte integrante del objeto. Al conferirle el estatuto de representación, el héroe epónimo de la sociología lo designa creación social. Nótese que es contra Isaac Newton y su concepción fiscalista de lo temporal con quien en el fondo Durkheim polemiza; y no tanto contra Kant, a quien vuelca a la sociología corrigiéndolo, pues lo que el filósofo de Heidelberg presentaba como una categoría innata del espíritu, en el sociólogo francés se revela una categoría inculcada en la conciencia de los individuos por determinaciones sociales. Mediante esta distinción el enfoque durkheimiano planta una simiente en la imaginación sociológica: la idea de la construcción social de la temporalidad.

Durkheim enriquece a las ciencias sociales con la novedad de un tiempo específico de la sociedad, de naturaleza simbólica y estatuto ambivalente, autónomo y a la par dependiente de las fuerzas sociales que le dan existencia. Al asentar ese concepto categoriza y generaliza las intuiciones de Hubert relativas al tiempo de la magia y la religión. La temporalidad sagrada, señala este autor, no es mensurable al modo del tiempo homogéneo de la física, del cual se diferencia por su heterogeneidad, discontinuidad e indivisibilidad. Del tiempo sagrado, el parámetro por el que se rigen los calendarios, Hubert deriva un postulado de mayor trascendencia: "la división del tiempo comportaría un máximo de convención y un mínimo de experiencia" (Hubert, 1909/1992:23). La impronta social siempre se impone a la organización de la experiencia temporal, viene a decir.

Otro exponente de la escuela francesa, Halbwachs, afianza la concepción del tiempo como artefacto cultural notando que incluso la noción de simultaneidad -en apariencia un estado espontáneo de la Naturaleza externo a la injerencia humana- supone un punto de observación compartido con otros sujetos y una actividad relacional en el seno de un grupo (una idea que trasunta la recepción de la teoría de la relatividad de Einstein). Además, con su teoría de la memoria colectiva avanza una explicación de la construcción social del pasado: contra la creencia

naturalista en un pasado inmutable, garante y prueba de la objetividad de los hechos, explica cómo el pretérito es reconstruido sin cesar por las evocaciones de los individuos (Halbwachs, 1925).

La senda abierta en la sociología por Durkheim y sus discípulos, al revelar el lado simbólico del tiempo, vale decir, cultural, impulsa la investigación etnográfica de los calendarios. Estos dispositivos práctico-simbólicos encargados de sincronizar las secuencias de acontecimientos y poner en acción las normas sociales, orientarán las exploraciones antropológicas del tiempo social. Entre ellas sobresale la de Evans-Pritchard, con su distinción entre dos modalidades de tiempo social, formulada en su obra sobre los Nuer (1940), "tiempo ecológico" y "tiempo estructural". Lo interesante de la última categoría radica en que refiere cómo lo temporal se asocia y confunde con la estructura social: en la sociedad Nuer la genealogía constituida por los grupos de edad aporta simultáneamente los principios de estructuración cronológica y de organización social. Afín al espíritu durkheimiano, Evans-Pritchard define al tiempo no como un continuo sino como una relación estructural entre posiciones sociales (en los Nuer las dos nociones temporales remiten a la estructura social, constituyen una función de ella). Retengamos además su observación de que en las sociedades *primitivas* la dimensión temporal carece de autonomía suficiente para cuajar en una estructura diferenciada; el tiempo se engrana en las formas organizativas de la sociedad. Habrá que esperar al surgimiento de la civilización y de los sistemas de elaborados de reconocimiento temporal para detectar los principios de su autonomización.

La indagación antropológica planta otro mojón cuando Leach (1961) describe una vivencia temporal definida por la oscilación entre Ahora y no-Ahora, en lugar de la tripartición Pasado-presente-Futuro vigente en Occidente; asimismo distingue entre las sociedades caracterizadas por una noción estática y cíclica del tiempo, y las que enfatizan los procesos irreversibles de cambio, concluyendo que en las sociedades primitivas no rige la irreversibilidad temporal. Tal diferenciación se acentúa con Levi-Strauss y su antinomia entre culturas "frías" -las *primitivas*-, cuyas percepciones temporales corresponden a una tasa baja de cambio histórico; y "calientes" -las modernas-, adscritas a una temporalidad que subraya la historicidad y el cambio (1967:233). En dirección parecida, Geertz (1966) explica cómo el manejo de distintos calendarios por los balineses obedece a estrategias para negar el paso del tiempo, sustentando un presente "atemporal" (*motionless*). Barden (1973) nota fenómenos similares en los aborígenes australianos, entre quienes la duración es anulada por la reiteración de la pauta en un presente atemporal.

Ciertamente, la antropología de campo sacó provecho de las intuiciones durkheimianas. Sin embargo, al retorno de la selva de los símbolos los antropólogos no sistematizaron sus hallazgos relativos a los calendarios y escalas temporales de los *primitivos*, dispersos en montañas de

monografías inconexas (v. Maltz, 1968). Habiendo abdicado de sus ambiciones teóricas, la antropología se conformará con brindar pruebas y ejemplos a los teóricos de las demás disciplinas.

### 1.1.2. Impulso funcionalista

El segundo gran impulso a los estudios temporales proviene del funcionalismo sociológico. Sorokin y Merton (1937) recuperan en Estados Unidos la noción de tiempo social y proclaman: "el sistema del tiempo varía con la estructura social", pues "el tiempo social expresa el cambio o movimiento de los fenómenos sociales en términos de otros fenómenos sociales tomados como puntos de referencias". El retorno al legado de Durkheim conlleva el paso al primer plano de la agenda sociológica de las funciones atribuidas a los calendarios, integración y sincronización. Mas el curso posterior de la reflexión funcionalista pondrá de manifiesto una notable diferencia de enfoque: mientras la sociología francesa se interesa por las relaciones del presente con el pasado, la escuela estadounidense se decanta por las conexiones del presente con el porvenir, una disposición que resultará de gran importancia de cara al estudio del futuro.

Muestra de ese interés es el concepto de las Duraciones Esperadas Socialmente (DES). Repasando su historia, Merton (1984) reconstruye la preocupación académica estadounidense por la estructura de las expectativas temporales. A Merton le interesa el aspecto normativo, por no decir compulsivo, de las duraciones prescritas institucionalmente (duración de cargos políticos o del servicio militar, años de cotización requeridos para jubilarse, etc.); si bien no deja de señalar variedades tales como las duraciones esperadas colectivamente (relativamente inciertas), típicas de los movimientos milenaristas; y las expectativas temporales estereotipadas que rigen clases diversas de relaciones interpersonales y sociales (la amistad, el matrimonio). Se trata de una clasificación embrionaria que reconoce el valor de tales expectativas como componente de la estructura social.

A ello se añade una aportación específicamente mertoniana, la de las "profecías sociales", que introduce el problema de la reflexividad en las percepciones temporales, aunque el autor, más absorbido por sus aspectos puramente epistemológicos -las consecuencias no intencionales de la acción-, no repara en su enorme potencial de cara al desarrollo de la teoría social del tiempo. Merton distingue entre profecías auto-cumplidas (*self-fulfilling*), "en el origen, una definición falsa de la situación que suscita una conducta nueva, la cual convierte en verdadero el concepto originariamente falso" (1964:421), y profecías suicidas o auto-destructivas (*self-denying*), "predicciones públicas de futuros desarrollos sociales (que) no llegan frecuentemente a cumplirse precisamente porque la predicción se ha convertido en un elemento nuevo en esa situación concreta, tendiendo, por tanto, a cambiar el curso inicial de la evolución" (1980:184).



Además de arrojar un reto a los fundamentos de la ciencia social (v. Ramos & Lamo de Espinosa, 1999), tales "profecías" descubren una especial interacción entre futuro y presente mediante la cual el futuro participa de la definición del presente y, en última instancia, de sí mismo. Este ejercicio reflexivo pivota en la incorporación al presente de las definiciones de situación implícitas en las "profecías". Ellas no son un mero telón de fondo estático contra el que los actores proyectan sus aspiraciones; al contrario, en determinadas condiciones las expectativas cobran vida y se vuelven contra sus autores, forzándoles a modificar el rumbo en direcciones inesperadas. En virtud de esa reflexividad el futuro se dota de la compulsividad asignada por Durkheim al calendario. Merton no ahondó en esas nociones; mas con formularlas prestó un gran servicio a la sociología del tiempo al asentar el valor del mañana como acicate de la acción social.

La recuperación del tiempo como variable social por el funcionalismo alentó un ambicioso programa de investigación. Tres ejes se perfilan con nitidez, según la relación de Lewis & Weigert (1981): encaje temporal; sincronización; y estratificación. El encaje concierne a la coordinación de distintos niveles, que van desde el tiempo personal, el tiempo de la interacción y hasta el tiempo de las instituciones. Estratificación quiere decir que a cada estrato de la estructura social le corresponde un estrato temporal. Y por sincronización se entiende que cada estrato debe abarcar a los menos comprensivos, a la manera de una muñeca rusa. De esta trilogía se derivará una noción destinada a conocer la fama: la escasez temporal, base de los conflictos entre el tiempo de la institución y el personal (la integración se paga con la disminución del tiempo no reglado, el tiempo libre); y la revitalización del interés por los calendarios en la sociedad moderna, inaugurado por Durkheim, y que atraerá a numerosos investigadores en las décadas siguientes.

Pese a lo expuesto, al funcionalismo se lo reprocha haber desatendido la problemática temporal, según un tópico habitual en la literatura sociológica. En un minucioso examen de los cargos, Martins (1974) distingue dos formas posibles de encarar la cuestión del tiempo en las ciencias sociales; por un lado, el temporalismo sustantivo (cuando lo temporal es la piedra de bóveda del edificio teórico, sin la cual se desmoronaría); por el otro, el temático (cuando el tiempo, considerado un objeto externo a la teoría, recibe el trato de área de estudio). Hecha la distinción, Martins emite su veredicto: el funcionalismo no pecó de omisión respecto a lo segundo (al contrario, el debate promovido por Sorokin y Merton evidencia su voluntad por arrancar a la temática de su enclaustramiento en la sociología del conocimiento, añadimos nosotros); pero sí lo hizo en cuanto a lo primero. De todos modos, Martins aclara que hasta su análisis ninguna de las corrientes sociológicas posteriores ostenta mejores títulos en cuanto a temporalismo sustantivo.

Sin duda, el funcionalismo adolece de flaquezas notorias, entre ellas el haber encasillado la investigación en los sistemas de reconocimiento temporal -cronogramas y pautas de ordenamiento de actividades-, dejando de lado lo relativo a la dimensión cualitativa del tiempo. La apuesta por una sociología sin deslices especulativos llevó a los seguidores de la corriente a circunscribir su campo de estudio a las estructuras temporales más formalizadas y observables, propias de las instituciones modernas. No casualmente, estas organizaciones se rigen por el esquema medio/fines de la acción racional. He aquí la raíz de sus sistemáticas falencias, según Martins, para quien éstas son consecuencia inevitable de la teoría de la acción de Talcott Parsons. "El esquema medio-fines puede proporcionar y proporciona la llave de entrada para el análisis de las estructuras temporales de la vida humana y es, de hecho, una palanca para la 'temporalización de nuestra visión de la conducta humana' (Martins, 1974:197). Sin embargo, acota, el progreso por esa vía se frustró en la teoría voluntarista de la acción por su reducción del tiempo a mera diferencia temporal<sup>3</sup>.

Del cuadro pintado por Martins quedaba claro que, a principios de los '70, la teoría social del tiempo se hallaba empantanada. Nadie se mostraba capaz de superar los límites contra los que se había estrellado el funcionalismo, resumidos en la imposibilidad de vincular convincentemente tiempo y agencia humana. La crítica marxista tampoco ayudaba a desfacer el entuerto. Por muy correctos que fueran sus ataques al funcionalismo, su núcleo duro "materialista histórico" no le acreditaba una mejor comprensión temporal. A nivel interno del proceso social, los marxistas entendían al tiempo como un valor abstracto de intercambio y/o un medio de control social, nociones que sustentarían pesquisas puntuales de valía; pero a nivel macrosociológico lo equiparaban con el cambio, y al cambio con una Historia de matriz hegeliana, válida y equivalente para todos los modos de producción, única depositaria de la autonomía de lo temporal.

Fue su errónea sinonimia entre tiempo y cambio social lo que indujo al marxismo a creerse a reparo del problema, confiado en que en ninguna teoría excepto en la suya el tiempo gozaba de mayor preeminencia. A sus ojos la debilidad del funcionalismo se explicaba por su adhesión a los postulados de orden y, por tanto, por negar el cambio. En el materialismo histórico las cuestiones de agencia y tiempo se subsumían en la explicación del cambio social y en su expresión concentrada, la teoría de la acción revolucionaria. Marx se aferró a un concepto determinado de Historia sin ser consciente de que manipulaba un constructo, prolongando el error de Hegel de

---

<sup>3</sup> La escasa relevancia concedida por Parsons a la cuestión es comentada por el propio Merton, quien señala que "tampoco captó Talcott Parsons la noción de tiempo social, a pesar de estar examinando la 'epistemología social' de Durkheim en la magistral *Estructura de la Acción social* (Parsons, 1937) que estaba escribiendo entonces" (Merton, 1984(1992:285).

conferir universalidad a una intuición exclusiva de Europa moderna. Es decir, se reveló incapaz de analizar críticamente la semántica temporal de sus conceptos estratégicos, tales como 'revolución'.

El *impasse* teórico cristalizó en la polémica jamás resuelta en torno a la primacía de los enfoques diacrónico o sincrónico, expuesta de forma paradigmática por Levi-Strauss (1962), decantado claramente por el segundo. En el fragor de la discusión las oponentes no se percataban de cuanto de ilusorio había en tal oposición, como señaló posteriormente Fabian (1983), puesto que "no importa que uno elija enfatizar el enfoque 'diacrónico' o el 'sincrónico', el histórico o el sistemático, todos ellos son crónicos, inconcebibles sin referencia al tiempo". En un tenor parecido, la crítica de Giddens recalcaría el error epistemológico de suponer factible la toma de una 'instantánea atemporal' de un sistema social, como si se tratase de una instantánea real de la arquitectura de un edificio" (1981:17). Llevaría años comprender que los dos términos en disputa, sincrónico y diacrónico, "están fundamentalmente ligados al tiempo del reloj y del calendario solamente", razón por lo cual "mal pueden resultar herramientas adecuadas para el análisis de sociedades que no participan de nuestro marco temporal abstracto y objetivado" (Adam, 1995:41)

Para escapar del callejón sin salida de la polémica diacrónico/sincrónico, consecuencia, por otra parte, de las insuficiencias del andamiaje conceptual disponible, se hacía preciso dar un vuelco radical al planteamiento del problema. Esa operación tenía un significado concreto: encontrar la manera de restituir la temporalidad a la agencia humana. Finalmente, un principio de solución llegó; y provino de las reflexiones desarrolladas en terrenos externos a la sociología.

### 1.1.3. Atajo filosófico

En cierto sentido, el siguiente giro en la teorización social del tiempo significó un retorno a las posiciones de San Agustín, al campo de tensiones de la conciencia. Sí, al triple presente de la conciencia, pasado por el tamiz filosófico de George Mead y Alfred Schutz. Mead (1932), en particular, parte del aserto de que las cosas y los seres constituyen el tiempo. Siguiendo a Whitehead, fija en el acontecimiento el origen de la estructuración temporal. El acontecimiento ocurre en el presente, un plano en constante mudanza debido al devenir y la desaparición. El tiempo se define como una abstracción de la sucesión de acontecimientos. Pasado y futuro son en sí inaccesibles, y sólo mediante la intervención de la conciencia presente es factible su reconstrucción hipotética. Por consiguiente, pasado, presente y futuro no existen sino como relaciones del sistema de perspectivas relevantes. Rechazando al tiempo cuantificado como una reificación, Mead identifica en la acción la fuente de un tiempo diferente del impuesto por el reloj.

En Mead la temporalidad se genera por la fricción del organismo y su entorno. Su propuesta se resume en una fórmula: "el campo de la mente es la extensión temporal del organismo" (1932:25). El filósofo delinea una teoría de la acción en la cual el tiempo común resulta de la aceptación de las perspectivas de los demás actores. Para él la acción es un movimiento en un tiempo preexistente, un hecho emergente que constituye un presente con horizontes pasados y futuros.

De Schutz (1974) la ciencia social importa dos nociones: a) el tiempo no es monolítico, pues "la impregnación por los pasados y los futuros de los ritmos fisiológicos del cuerpo, los movimientos planetarios y las pautas de las estaciones, así como las rutinas, planes y revisiones, es inseparable de la organización social como de las campanas, relojes y calendarios", comenta Adam (1995:77). Una idea que Schutz desarrollará con Luckmann (1973) en el concepto de múltiples mundos de la vida con su correlato en la multiplicidad temporal de la realidad mundana, gestada por la intersección de la corriente de conciencia con los ritmos del cuerpo, las estaciones y la sociedad.

La siguiente noción, conectada con la anterior, postula la impregnación de la acción social por el pasado y futuro. Ejecutada en el presente, la acción se orienta al futuro y es reflexiva únicamente en el pretérito (una proposición derivada por Schutz de la estructura temporal del *Lebenswelt* husserliano). De la que resulta que el pasado está fundamentalmente encarnado en proyectos, y segundo, que lo público y lo privado, lo objetivo y lo subjetivo, el pasado, presente y futuro interpenetran en las acciones y sus representaciones; el conocimiento sedimentado históricamente, los objetivos e intereses impregnan las acciones, interacciones y comunicaciones (...) Sobre esta base somos capaces de referirnos no solamente a pasados comunes sino también a futuros colectivos. Además, eso nos permite pensar tanto en el tiempo pasado y futuro; podemos concebir pasados pasados, pasados presentes y futuros futuros o un número de otras combinaciones" (Adam, 1995:78), todos ellos factores que configuran la estructura temporal del sujeto.

¿Cómo anudar esa configuración subjetiva con la estructura de la realidad? Schutz sigue a Mead en la idea de que la acción toma primero su sentido como una unidad temporal de la conciencia. Al igual que él Schutz amarra la temporalidad interna en un tiempo social intersubjetivo, el tiempo del mundo: en su teoría, los mundos de la vida de Ego y Alter poseen la misma estructura temporal, de modo que, basados en este paralelismo temporal, ambos pueden ser aplicados mutuamente con sentido en un mundo intersubjetivo. De tal forma, "la estructura temporal del mundo es formulada con mayor complejidad que en el tiempo social de Durkheim, y por lo tanto ofrece un mejor punto de partida para análisis sociológicos complejos del tiempo que tomen en cuenta las conexiones sistema/entorno" (Bergmann, 1992:84).

Con sus disquisiciones, estos filósofos proporcionaron los medios conceptuales para introducir en la ciencia social la percepción del pasado y el futuro en toda su densidad temporal. Si el reto de la sociología pasaba por conectar el tiempo a sus conceptos elementales (acción, estructura, cambio), cabe decir que la relectura de Mead y Schutz facilitó enormemente la tarea. Ajenas por igual al entendimiento del tiempo como "flujo" -emblema del tiempo objetivo- como a su "enterramiento" en los pliegues de la intencionalidad del actor -propia de la teoría parsoniana-, sus contribuciones trajeron una bocanada de aire fresco a las ciencias sociales. La potencia generadora de tiempo asignada a la acción ayudó a anclar en el actor la etérea expresión "construcción social del tiempo". Sus modelos parten siempre de la intencionalidad del sujeto; y es este rescate de la subjetividad creativa del actor lo que les puso en disposición inmejorable para penetrar en los misterios del tiempo vivido inmediatamente y de la temporalidad del mundo "real". Esquivando las polémicas inútiles en las que había embarrancado la teoría social, el aparato categorial de Mead, Schutz y Luckmann despejó el camino hacia un concepto del tiempo superior en complejidad.

#### **1.1.4. Giro sociológico**

Abrevando de las aportaciones de los filósofos, la teoría social comienza a unir las piezas del rompecabezas de la problemática temporal. Más de un cuarto de siglo después del descarnado diagnóstico de Martins se aprecia a ojos vista que la literatura sociológica sobre temporalidad sustantiva ha despegado en número y en calidad. Por decirlo de alguna forma, hasta entonces los científicos sociales se habían dedicado a descifrar la "constitución social" del tiempo, sin abordar su "construcción social" (los esfuerzos en esa dirección se limitaban a indagar en el diseño de los calendarios) por cuanto eso demandaba engarzar tiempo y agencia humana. Ahora, con la incorporación del nuevo utillaje conceptual, determinados autores ponen manos a esa tarea.

El avance ha supuesto el cumplimiento de pasos decisivos. Uno de ellos concierne al abandono de la vetusta noción de tiempo reificado -el tiempo coagulado en los relojes- en favor de definiciones relacionales. El tiempo deja de ser una cosa y pasa a ser considerado el símbolo de una relación que "un grupo de seres dotados con la capacidad de memoria y síntesis establece entre dos o más continuos de cambios, uno de los cuales es utilizado por ellos como marco de referencia o estándar de medidas para el otro. Las relaciones temporales son de este modo conexiones entre al menos tres continuos, aquellos que conectan y dos continuos de cambios, a uno de los cuales le otorgan la función de continuo estándar" (Nowotny, 1992:427). Para Elias (1984) ese postulado acabaría con la elusividad de la cuestión de la agencia: si el tiempo se expresa en símbolos, su construcción social sería aprehensible mediante el seguimiento de los creadores de símbolos, los sacerdotes en la sociedad tradicional, los científicos en la moderna, por dar algunos ejemplos.

El otro punto de consenso pasa por la reconciliación de las series temporales A y B, acuñadas por el filósofo McTaggart, y cuyo manejo ha tenido a mal traer a las ciencias sociales. Las dos series agrupan a las grandes posturas filosóficas a propósito de la naturaleza del tiempo: la Serie A clasifica a los acontecimientos según su adscripción a pasado, presente y futuro, atribuyendo a cada uno diferencias ontológicas; en ella el tiempo discurre desde el futuro hacia el presente y se hunde en el pasado (el tiempo cualitativo). La Serie B reduce el tiempo a la diferencia entre antes y después, negándole el perfil ontológico propuesto por la otra serie; desde su óptica, la tripartición pasado-presente-futuro sería artificial y ajena a la naturaleza de los hechos, que se ordenarían simplemente en hileras sucesivas como cuentas en un collar (el tiempo de los relojes).

Una perspectiva histórica nos permite comprender que desde Durkheim hasta los años '70, las ciencias sociales tendieron a recostarse en la Serie B (la variante venerada por las ciencias exactas, lo cual, a ojos de unos cuantos sociólogos y antropólogos, constituía una garantía de cientificidad). La Serie A, en cambio, fue reivindicada por los filósofos, de Bergson a Mead, pasando por Husserl. Sólo cuando la sociología comenzó a dar cabida en su seno a la Serie A las cosas comenzaron a cambiar. A partir de su acogida, los investigadores dispusieron de instrumentos apropiados para captar la multiplicidad temporal, las semánticas temporales y, por último, aspirar a la buscada síntesis de ser social y tiempo, sin por ello perder de vista las "métricas" temporales y sus contextos concebibles a partir de la Serie B. El apertrechamiento intelectual se concretó en una explosión de estudios monográficos, pero también en el renovado empeño puesto por determinados autores en incorporar el tiempo a la argamasa de sus teorías, entre ellos Giddens, Adam, Luhmann y Gell, cuyos puntos principales tocaremos a continuación.

#### **1.1.4.1. Giddens: la dualidad estructural**

Giddens parte de la necesidad de reconciliar el tiempo y la acción social, un imperativo aprendido de sus lecturas de Heidegger, en especial, y del postulado de que la existencia humana está basada en el tiempo. Esa meta supone superar el antagonismo entre las teorías de la acción (subjetivistas) y las teorías estructurales (objetivistas). La acción sólo puede ser analizada si se reconoce su encaje en la dimensión temporal, afirma Giddens (1984). Lo mismo es extensible a los sistemas sociales, que "solo tienen propiedades estructurales a través de su 'funcionamiento' en el tiempo; la 'pautificación' (*patterning*) de las relaciones sociales es inseparable de su reproducción continua a través del tiempo" (1980:91). Un primer paso imprescindible consiste en acabar con un equívoco heredado del funcionalismo: la equiparación de tiempo y cambio social. Esta equivalencia amputaba al tiempo de su participación en la estabilidad del orden social, y olvidaba que el tiempo alude a la faz normativa y simbólica del movimiento, sin confundirse con él (1979).

El "ábrete Sésamo" conceptual con el que Giddens pretende sortear las barreras teóricas entre conducta y estructura, es la noción de estructuración. Tal idea postula una dualidad estructural, según la cual la estructura es a la vez un medio y un resultado de la agencia humana. El propósito de Giddens es demostrar cómo actores estructuralmente constituidos actúan de forma tal que el efecto combinado de sus acciones cambia la estructura que los constituye. Mediante esa doble influencia se establece "una relación circular fructífera entre la acción y la estructura que no asigne primacía metodológica o causal a ninguna de ellas" (Ramos, 1993:467). De esta manera pretende encarar la cuestión fundamental de cómo constituyen su temporalidad los sistemas sociales.

En cada punto de la reproducción social entran en juego tres planos temporales que se penetran mutuamente: el plano de la experiencia inmediata, el flujo de la vida cotidiana (la *durée* de la actividad); el *Dasein*, el ciclo vital del organismo; y tercero, la *longue durée* del tiempo institucional. De acuerdo al teorema de la dualidad de estructuras, "cada momento de la interacción social implicado en el devenir de los organismos humanos, está de modo parecido involucrado en la *longue durée* de las instituciones", explica Giddens. La concatenación de planos diferencia a su teoría de las corrientes que reconocían sólo a uno de ellos e ignoraban a los demás (el caso de los etnometodólogos, adheridos a la *durée* de Schutz y refractarios a la de Braudel).

Frente a Parsons y su consideración del problema del orden como cuestión capital de la teoría sociológica, Giddens sostiene que la pregunta decisiva es cómo se las arreglan los sistemas sociales para vincular tiempo y espacio, y de ese modo darse forma, orden, organización. En la sociedad moderna ese vínculo toma dos formas: el distanciamiento espaciotemporal (las condiciones bajo las cuales tiempo y espacio son organizados de modo de conectar presencia y ausencia (en concreto, las telecomunicaciones); y el desencaje (el desgajamiento de las relaciones sociales de los contextos locales de interacción y su reestructuración a través de duraciones indefinidas de espaciotiempo) (1990:21). Las dos dimensiones relacionales no pueden aprehenderse aisladas; los modelos temporales de análisis deben combinarse con esquemas topológicos. Siguiendo a Hägerstrand, Giddens apunta que la existencia de los individuos (y las sociedades) sigue un curso sinuoso a través de sendas espaciotemporales. A la sociología le corresponde la tarea de identificarlas.

#### **1.1.4.2. Adam: la pluralidad temporal**

Barbara Adam ve en el curso tomado por la reflexión sobre el tiempo una ocasión ideal para reformular el edificio de la sociología desde sus bases (1992). Su planteamiento comienza con una crítica a las premisas newtoniano-cartesianas de la teoría social, de la cual tampoco escapan los antropólogos. En los estudios del tiempo del "otro", ya se trate de los análisis lingüísticos de

Whorf o de la etnografía de Evans-Pritchard, las intuiciones temporales de las etnias estudiadas han sido siempre cotejadas contra el telón de fono del tiempo lineal, cuantitativo, uniforme, neutro, en suma, el tiempo del reloj de la tradición occidental, un supuesto cognitivo asumido acríticamente. La teoría social, añade Adam, ha tomado ese tiempo por garantizado; pero esa actitud ha comenzado a revertirse con los últimos trabajos etnográficos, en particular la obra de Fabian (1983) sobre la coexistencia (*coevalness*) de distintas temporalidades entre los *primitivos*.

Para Adam, el problema de fondo radicaría en el dualismo epistemológico que viene lastrando a las ciencias sociales desde la Ilustración, y ha levantado una frontera insalvable entre el mundo de la naturaleza y la sociedad. La cesura se ha traducido en la proliferación de antinomias, de las cuales la más representativa quizás sea la separación en dos vivencias radicalmente distintas, la occidental, de alta densidad histórica, y la de los *primitivos*, marcada por la atemporalidad. Adam sostiene que la experiencia del tiempo desborda los encasillamientos arbitrarios; y califica a las antinomias de tentativas reduccionistas. En todos los procesos sociales, añade, encontramos rasgos de linealidad y ciclicidad. La teoría debe, pues, asumir esa pluralidad. Mas esa asunción no significa, como lo entienden los postmodernos, decretar la muerte del tiempo del reloj, como si se tratase de uno de los grandes relatos fenecidos, sino de reconocer su centralidad y hegemonía.

Afirmar la pluralidad temporal, continúa Adam, impone la tarea ineludible de reintegrar el tiempo de la naturaleza a la teoría social, de la cual lo expulsaron los sociólogos y antropólogos en su esmero por legitimar el "tiempo social". La separación entre un tiempo social y otro natural es ilusoria, el producto artificial de un desarrollo erróneo de la ciencia. La reivindicación de la temporalidad natural por Adam responde a una sensibilidad ecologista interesada en el *tempo* de los procesos naturales afectados por la contaminación. La descomunal intervención tecnológica en los ecosistemas ha trastocado sus ritmos originarios, visible en la desconexión del calendario agrícola del ciclo de las estaciones (la agricultura de invernadero). La disolución de las fronteras entre Cultura y Naturaleza propicia la intrusión del tiempo natural en los comportamientos estancos del tiempo social -el cambio climático ilustra el avasallamiento: los ritmos naturales, desquiciados por la acción humana, revierten en la agenda social y le imponen un cronograma dictado por las fases de la degradación ambiental. Poderosas fuerzas golpean a la puerta de la sociología y emborronan las lindes dibujadas alrededor del tiempo social<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> "En definitiva, el concepto de tiempo social puede mantenerse si se autolimita reflexivamente, es decir, si se es consciente de que se trata de una metáfora cómoda y expresiva que, al confundir tiempo y proceso, destaca los rasgos temporales constitutivos de los objetos típicos de la investigación de la ciencia social. No se trata, en realidad, de un tiempo o conjunto de tiempos, sino del complejo aglomerado formado por los aspectos temporales de la realidad social" (Ramos, 1992:XI).



Asimismo su programa aspira a incorporar al análisis el "reloj biológico" del organismo. El énfasis en los ritmos corporales posee connotaciones especiales, puesto que nos relaciona con el nacimiento y la muerte, los dos parámetros fundamentales de la existencia y fuente de todo sentido, en conformidad con la enseñanza heideggeriana del encaje humano en el tiempo; e igualmente acusa recibo del feminismo y su crítica a la obsesión de los hombres occidentales por la muerte (ob. cit. p. 146), a la cual opone el hecho de la procreación como un acontecimiento generador de tiempo. Aún con reservas, Adam considera valiosa la discusión de estos puntos de vista sobre el tiempo orgánico, una perspectiva ausente en las presentaciones del tiempo social.

De la pluritemporalidad se desprenden dos consecuencias; una, de cariz epistemológico, según la cual la naturaleza plural del tiempo desautoriza las pretensiones de cualquier ciencia específica a reclamar la exclusividad de su estudio, al cual le conviene un abordaje multidisciplinar; la segunda concierne a la relación entre tiempo y cronología: si convenimos en que el tiempo es plural, la cronología, que es única, debe por fuerza ser algo distinto al tiempo; ella sí se relaciona con el movimiento (el cambio); por lo tanto le corresponde a ella y no al tiempo, servir de parámetro del cambio social porque compara e integra momentos que no están presentes en la simultaneidad, y, porque, como observa Luhmann, la cronología "establece relaciones entre el pasado y el futuro en el doble sentido de distancias fijas e intercambiables y de movimientos de las unidades cronológicas (¡fechas, no acontecimientos!); en tercer lugar, (porque) liga la experiencia del cambio en la vida cotidiana con la estructura relacional del tiempo" (cit. en Ramos, 1992:166).

El pluritemporalismo defendido por Adam no está exento de dificultades. Nowotny menciona algunas de ellas. "En tanto contiene unas cuantas descripciones fenomenológicas de valor de la pluralidad de diferentes formas y modos temporales que pueden encontrarse en la vida social, la asunción teórica que le subyace niega cualquier ordenamiento jerárquico; más bien profesa una suerte de minimalismo teórico, basado en la fórmula comúnmente aceptada de la 'construcción social del tiempo' (Nowotny, 1992:429).

#### **1.1.4.3. Luhmann: la diferenciación**

Niklas Luhmann es el artífice de una teoría fundada en la centralidad del tiempo en la vida social. Define al tiempo como la interpretación de la realidad con respecto a la diferencia entre pasado y futuro. En su enfoque tiempo y realidad social se confunden, siendo el presente el sitio de anclaje de las estructuras temporales. Es precisamente esa unidad el basamento de la sociabilidad, asevera Luhmann. "Las otras personas sólo son socialmente relevantes en la medida en que presenten, al comunicarse, diferentes pasados y/o diferentes futuros. Transforman de un modo altamente selectivo relevancias temporales distantes en relevancias sociales presentes. Y es esta selectividad

la que puede someterse a control social -por ejemplo, por medio de los mecanismos gemelos de la confianza y la desconfianza. La sociedad, definida como una extensión no temporal del tiempo gracias a la comunicación, constituye horizontes temporales para la conducta selectiva .es decir, un pasado que nunca se puede reproducir y un futuro que no puede empezar. Y, de nuevo, es esta complejidad temporal la que hace a la selectividad necesaria para el comportamiento significativo y a la comunicación" (1976/1992:177).

El sistema social mantiene dos tipos de relaciones con el tiempo: una secuencial, referida a los procesos, y otra estructural, derivada de la diferenciación entre sistema y entorno, imposible de darse simultáneamente pues exige tiempo; por esa razón, la estructuración del sistema depende del tiempo. Ambas se asientan en el presupuesto teórico de que ningún sistema concreta la posibilidad de interrelacionar todos sus elementos, viéndose obligado a ordenar y potenciar las operaciones de selección. La escasez temporal que aqueja al sistema no es un atributo del tiempo en sí; es un efecto de la complejidad, del horizonte de lo posible y de la capacidad asimiladora del sistema; a su vez es lo que obliga a los sistemas complejos a mantener en marcha las operaciones de selección, con el resultado de que ella se vuelve el factor dinámico de la complejidad<sup>5</sup>.

Ligada al proceso selectivo se halla la estructura. Esta detiene al tiempo de modo reversible -en contraste con el proceso, integrado por acontecimientos irreversibles-; abre un repertorio restringido de posibilidades de elección. Las estructuras transforman la complejidad del sistema en un modelo constreñido de posibilidades de elección, pues cada estructura supone una pre-selección de lo escogible. El proceso es la secuencia de selecciones practicadas. En el modelo luhmaniano, la estructura no corona la organización social; esa posición le corresponde al sistema.

Con el fin de engastar el tiempo en la teoría social, esta versión sofisticada de la teoría de los sistemas recupera ejes de la tradición funcionalista (escasez de tiempo, función, integración temporal) junto con ideas capitales de la fenomenología (el horizonte temporal de Husserl) y de la teoría de las modalidades (el aparato conceptual con el cual expresar distintos modos del pasado, presente y futuro). Formulando las iteraciones desde el presente -el tiempo neurálgico de la fenomenología-, distinguimos el futuro presente (el futuro como lo avizoramos desde nuestro mirador en el presente) del presente futuro (el presente que tendrá lugar efectivamente en el futuro, que raramente coincidirá con el primero) y del futuro pasado (el futuro de un presente hoy

---

<sup>5</sup> Citando a Luhmann, Beriaín define a "la complejidad como 'un conjunto interrelacionado de elementos en el que ya no es posible que cada elemento se relacione en cualquier momento con todos los demás, debido a la limitada capacidad para interconectarlos (Luhmann, 1984: 46). La complejidad aparece como la necesidad de mantener una conexión selectiva de elementos o una organización selectiva de la autopoiesis de los sistemas" (Beriaín, 1996:85).

ya convertido en capa del pasado). La misma operación permite discernir el presente pasado (el presente que pasó al pretérito) del pasado presente (el pasado visto desde el presente presente). Las modalidades son fundamentales, pues despliegan la estructura temporal en un abanico de horizontes explorables de los cuales el actor obtiene el sentido de su obrar.

Los horizontes del presente son el pasado y el futuro. El futuro se define como un horizonte generalizado de posibilidades excedentes, que han de ser reducidas conforme nos acercamos a ellas. El pasado es el horizonte de posibilidad de los pasados presentes, convertidos en la reserva de lo elegido y lo no elegido, de lo aún no realizado pero realizable. Futurizar consistiría en la creación incesante de expectativas asignadas al mañana, potenciando la apertura del abanico. Desfuturizar sería la operación contraria: achicar su apertura, comprimir el abanico en pocas opciones. La oscilación entre apertura y reducción resulta inevitable en una sociedad compleja, dependiente por completo de un arco de expectativas que tiende a tensarse demasiado, pero cuyo estrechamiento excesivo la desestabilizaría.

En la desfuturización median dos operaciones básicas: la utopía y la tecnología. Por utopía se entiende el discurso crítico que opone al presente un escenario deseable radicalmente distinto situado en el futuro; por tecnología, una simplificación funcional en el medio de la causalidad. Cada una opera acorde a una modalidad temporal propia: la utopía proyecta sus miedos o esperanzas sobre el futuro presente, lo torna en el horizonte utópico del presente; es propiamente el futuro que no puede comenzar. En cambio, la tecnología y la planificación se orientan a presentes futuros, vinculados con el presente por lazos causales o estocásticos (Luhmann, 1976/1992).

Ni los esquemas utópicos ni los tecnológicos pueden suprimirse, pues la totalidad de su diferencia configura la totalidad de perspectivas del presente. Tampoco es posible establecer en la práctica una distinción neta entre ambos: en el discurso utópico hay ingredientes tecnológicos y viceversa: cada tecnología vehiculiza aspiraciones utópicas. La integración temporal del sistema se consigue, por lo tanto, a resultas de la aplicación conjugada de esquemas utópicos y tecnológicos.

El sistema luhmaniano no depende de un meta-relato del tipo del Progreso o la Liberación. En él se constata el vaciamiento de la carga valorativa de términos como "consenso" y "participación" (aunque a la sagacidad de Luhmann no se le escapan las dificultades planteadas por el vaciamiento que afecta al futuro presente). En contraste con los modelos autorregulados del funcionalismo, este sistema tiende a la crisis; y ello se debe a la inevitable obsolescencia de los mecanismos de control y reducción de la complejidad, una amenaza siempre latente por la desproporción entre los

*inputs* ambientales y la capacidad de respuesta del sistema, limitado por su incapacidad ontológica para responder a las exigencias del ambiente -esta desproporción nata e insalvable entre ambiente y sistema discrepa con la visión weberiana de un sistema-máquina implicado armónicamente con su entorno-. En virtud de esa incapacidad, manifiesta en una crónica escasez de tiempo, tarde o temprano llegará un punto en que el sistema se verá desbordado por la sobrecarga de decisiones y se producirá la catástrofe, entendida como la pérdida de los contornos del sistema.

El sistema luhmaniano ha sido criticado por no dar una respuesta adecuada a las cuestiones de la agencia humana. Nowotny, en particular, le reprocha el reducirla al mero establecimiento de distinciones por parte de observadores, lo cual implica una visión muy estrecha de su versatilidad (1992:434ss). Pese a la justeza de la crítica entendemos que no reduce su interés para la sociología del tiempo, necesitada de un modelo de esta clase, sensible a las interrelaciones entre las acciones del presente y el futuro -más que Mead incluso, demasiado proclive a poner el eje en las relaciones del aquí y ahora con el pasado. Incluso la extrema abstracción y generalidad de sus definiciones se vuelve en una ventaja para la investigación, al no encorsetarla en un esquema rígido; al contrario, bosquejan un "paraguas" teórico suficientemente amplio bajo el cual estudiar cómodamente la interrelación del porvenir con la práctica de los actores. Por último, cabe destacar el enorme valor de su incorporación a la teoría social de las iteraciones temporales: ellas abren al estudio de la agencia humana un campo de mayor amplitud que el tradicional, circunscrito al análisis de la selección de símbolos del tiempo por sacerdotes o científicos.

#### **1.1.4.4. Gell: mapas temporales**

Para cumplir ese propósito conviene complementar la visión sistémica de Luhmann con un modelo específico del juego recíproco de acción y horizonte temporal. Aquí la antropología nos puede sacar del apuro; no en vano los etnólogos han invertido largos años en estudiar y describir los esquemas espacio-temporales de sus etnias. En particular, buscaremos inspiración en los trabajos de Alfred Gell, un adalid de la antropología del tiempo. Afirma este autor que en la vida real los individuos no guían sus pasos únicamente por consideraciones del mundo expuesto a su vista (1992). Mas bien, el universo se les presenta como un jardín de senderos que se bifurcan, ramificado en vías de actuación posibles encaminadas a sus metas. De aquí que, a la hora de decidir los pasos a dar en las encrucijadas temporales, los actores necesiten un modelo cognitivo más complejo que un calendario, una suerte de mapa orientador. En homenaje a los trabajos de la escuela de geografía de Lundt, Gell denomina a esos modelos "mapas cognitivos temporales".

En ese constructo Gell combina la practicidad asociada a los mapas y el valor cognitivo asignado a los calendarios. La diferencia sustancial con un calendario consiste en que dicho mapa incluye,

junto a la representación del estado de cosas del mundo real, una serie de mundos posibles conectados por su semejanza con el mundo del actor. La lógica subyacente a la "navegación temporal" es de tipo modal: un razonamiento adaptado a las propiedades formales de las redes de mundos alternos. Los análisis de Lewis sobre condicionales contrafactuales iluminan el funcionamiento de esa lógica. Mientras el razonamiento tradicional sostiene que los condicionales no son verdaderos ni falsos, Lewis defiende que un condicional puede ser verdadero. ¿Cuándo? Cuando el mundo contrafactual en el enunciado condicional se cumple; entonces es "modalmente" más cercano al mundo originario que otro mundo contrafactual en donde la condición no se cumpliera. Su argumentación presenta un mundo real flaqueado por contrafactuales alineados por orden de semejanza o posibilidad. Los mundos contrafactuales funcionan de operadores lógico-temporales y sirven a los sujetos como soportes virtuales para imaginar cursos de acción y juzgar su verdad o falsedad en función de un interés práctico orientado a la consecución de resultados.

Aplicando los postulados de Lewis, Gell obtiene un esquema en donde una fila de mundos originarios sucesivos, ordenados de pasado a futuro, se cruza con columnas de mundos contrafactuales alineados cerca del mundo real en virtud de su grado de posibilidad. De los cruzamientos surge el mapa, una grilla donde la lógica modal despliega posibles presentes, posibles futuros y posibles pasados a fin de guiar al actor a la meta. El mejor camino no siempre resulta el más corto, aclara Gell: si ponderamos los "costos de oportunidad" tendremos mundos-metas con mayor posibilidad de realización pero a un precio que el actor quizás quisiera evitar.

Las propiedades del mapa de Gell se ajustan bien al horizonte de expectativas contemporáneo, cuyo futuro abierto, compuesto de presentes futuros mutuamente excluyentes, coloca a los actores ante una pluralidad de objetivos posibles, dispares y contradictorios entre sí, cargados de costos y riesgos de diversa cuantía. En la "navegación temporal" de nada valen los pilotos automáticos; el actor se encuentra obligado a realizar evaluaciones constantes de los pro y contra de cada meta antes de emprender la acción a ella encaminada, y esas reflexiones implican el manejo de operadores lógico-temporales, los mundos contrafactuales.

Del mapa resaltamos tres caracteres: a) el relativismo de la definición de lo posible. La posibilidad o imposibilidad de un mundo no constituye un dato objetivo, por cuanto la configuración de ese escenario es una variable cultural. Gell cita a la etnia Dobuan, cuya cultura cree que los ñames salen a pasear por las noches; por lo tanto, los mundos contrafactuales que incluyen las correrías de los ñames son juzgados altamente posibles por los Dobuan, algo que un occidental consideraría del orden de lo imposible. En última instancia, lo que una cultura entiende por viable es materia de hermenéutica, pues el juicio de posibilidades concierne a escenarios ideales y no a realidades

objetivas. Un relativismo similar gobierna la valoración de costos y riesgos: compete a cada actor (y a cada sociedad) estimar qué es lo soportable o lo excesivo respecto de los rumbos posibles.

B) La dimensión conflictiva que conllevan las opciones entre mundos-meta excluyentes. Con frecuencia, en la vida cotidiana las elecciones de unos chocan con las de los demás, dirigidas a mundos-meta antagónicos. En lugar de una coreografía bien ensayada de acciones armoniosas, la selección de los caminos hacia el horizonte deviene un pugilato de intereses divergentes. A la hora de modelizar las cartografías virtuales de grupos vinculados por relaciones de alianza y conflicto, los mapas de Gell resultan especialmente aptos para restituir el carácter agonal de acciones orientadas al futuro, un rasgo ausente en los modelos de prosapia funcionalista.

C) El mapa explica cómo los futuros posibles inciden en la génesis de la acción, en un proceso al que bien le cabría la denominación de *feed-forward*, pero no nos dice cómo se construyen los mundos contrafactuales. A fin de averiguarlo volvamos al modelo de conciencia temporal de Husserl, a su distinción psicológica entre "retenciones" (las percepciones del presente a punto de deslizarse al pasado), y las "protenciones" (*protentions*), las anticipaciones presentes del futuro. El acto perceptivo se consuma cuando el influjo perceptual se amolda a los esquemas interiorizados. Estas protenciones serían equiparables a los mundos posibles. Cabe entonces preguntarse de dónde saca el sujeto los esquemas que armarán sus protenciones. Nosotros contestamos: de la cultura. El flujo cultural franquea el paso de la conciencia psicológica al campo social, planteando el estudio del trasiego de los materiales culturales desde su almacenamiento en el acervo de los actores hasta su metamorfosis en elaboraciones de segundo grado, los mundos contrafactuales.

Antes de pasar al siguiente apartado conviene resumir las principales ideas reseñadas de cara a su integración teórica. Veremos entonces que si combinamos el tiempo-función integradora de Luhmann y el tiempo-función orientadora de Gell, obtenemos una plataforma teórica apropiada para la sociología del futuro. Su expresión conceptual serían los mapas cognitivo temporales convenientemente modalizados. En un nivel microsociológico, tales herramientas teóricas enriquecerían la investigación empírica con un esquema operativo dentro del cual conjugar estudios de expectativas y de uso de tiempo. En el plano macrosociológico, nos ayudarían a visualizar de forma gráfica el horizonte de expectativas de una coyuntura determinada (el futuro de una sociedad lo compondría el limitado repertorio de mundos contrafactuales instaurados en dicho horizonte en un momento determinado). En su seno las "profecías sociales" definidas por Merton encontrarían acomodo en calidad de enunciados contrafactuales cuyo grado de seguimiento sacaría a superficie el manejo reflexivo de los mapas temporales por los actores; en la medida en que sirviesen de motivo a acciones colectivas en la dirección deseada o en la contraria.

## 1.2. La investigación del tiempo

Habiendo pasado revista a los diversos momentos de la reflexión sobre el tiempo, se hace oportuno reseñar de forma igualmente sumaria los trabajos de investigación generados al compás de los movimientos teóricos. Obviamente, el volumen del material acumulado nos impide hacer un inventario exhaustivo, por lo que nos vemos forzados a mencionar únicamente algunos ejemplos representativos de los altibajos, inflexiones e incursiones de las distintas corrientes.

Tomemos, para comenzar, la investigación prolijada por el paradigma funcionalista. Se trata de un programa centrado en la tradición durkheimiana de la integración social en todas sus vertientes. Un rama central comprende a los estudios de uso de tiempo (*time-budget studies*), diseñados por Sorokin & Berger (1939) para medir empíricamente la distribución temporal de actividades durante un ciclo de 24 horas<sup>6</sup>. Otra derivación tiene que ver con un tema querido de la escuela francesa, los calendarios. Zerubavel, en concreto, se ha dedicado al estudio de su historia y evolución (1981). Tomando de ejemplo al Sabbath de los judíos, demuestra el potente sentido identitario derivado de un orden temporal compartido. Su trabajo culmina con la introducción del sistema horario estándar (Tiempo de Greenwich) a finales del siglo pasado, una medida racionalizadora que representa un paso decisivo en la desterritorialización de los sistemas de reconocimiento temporal, todavía conectados a los ritmos naturales. El Tiempo Estándar, concluye Zerubavel, constituye un perfecto ejemplo de temporalidad construida socialmente. Debe destacarse, asimismo, su crónica de la historia del tiempo del reloj, incluida en la misma obra. Inspirándose en la tesis de Weber sobre el proceso de secularización desencadenado en Europa Occidental por la ética protestante, Zerubavel remonta el origen del culto utilitario al tiempo al establecimiento de horarios reguladores en los monasterios benedictinos de la Edad Media, reglas que la Reforma convertirá en un principio mundano de organización social.

En relación al futuro, el funcionalismo engendró los estudios de expectativas reseñados por Merton en su artículo sobre la DES (1984). Rescatando el trabajo de Lazarsfeld y Jahoda sobre los desempleados de Marienthal (1933), en el cual la perspectiva de un futuro de ocio forzado surtía efectos anómicos en los parados, Merton relata cómo ese interés por la orientación temporal como variable independiente que afecta a las conductas reales de manera anticipada alentó trabajos como el realizado en la comunidad neoyorquina de Cawfton sobre las

---

<sup>6</sup> Esta línea ha tenido cierto desarrollo en España, en parte debido al interés institucional por el valor de sus datos de cara a la gestión de recursos. Margarita Durán ha sido pionera en esta área (1988). Un repaso del estado de estos trabajos se ofreció en el grupo de trabajo Tiempo y Sociedad del V Congreso de Sociología (Granada, 1995). Allí, comunicaciones de De la Puente, Garrido, Saralegui y García de la Red, Murillo Peio Ayerdi, y Alonso et al. discutieron los problemas técnico-conceptuales planteados por las encuestas de uso de tiempo (Ramos, 1997).

expectativas de residencia de los habitantes (Merton, West y Jahoda, 1948). Un estudio de seguimiento reveló discrepancias entre las duraciones esperadas y las duraciones reales (entre futuros presentes y presentes futuros, dicho en otras palabras). En ese trabajo "trataba las duraciones esperadas, individual y colectivamente, como variables estratégicas y consecuenciales en interacción con sus consecuencias sociales y conductuales" (Merton, 1984(1993:293).

A él le siguió la monografía de Rossi sobre las variables operativas en la movilidad residencial. La obra tenía por objeto a los habitantes de cuatro zonas de Filadelfia y, al cabo de un tiempo, un cotejo de las expectativas de permanencia con las estancias reales permitió a Rossi descubrir que las intenciones influyen notablemente en las duraciones reales (Rossi, 1955). Frente a la opinión dominante en los círculos académicos de que la movilidad residencial era la expresión de la movilidad social, Rossi demostró que las duraciones esperadas (las expectativas de permanencia) constituían un factor de primera importancia en el comportamiento de los moradores.

Les sucedieron estudios centrados en las duraciones prescritas socialmente en distintos ámbitos, como el de Zerubavel sobre las duraciones en los hospitales (1979) o el de Merton sobre las expectativas de continuidad en la relación cliente-profesional (Merton, Merton & Barber, 1983). Sin embargo, estos trabajos, pese a su solidez empírica, no llegaron a responder a las cuestiones estructurales que motivaron el trabajo señero de Sorokin & Merton. Jamás se dio el paso de los estudios puntuales de DES al interrogante central: ¿Cómo es que las DES adoptan unas formas determinadas y no otras? ¿De qué modo funcionan como componentes temporales de la estructura social para afectar a las pautas de conducta organizada e individual? Responder a tales preguntas requería de una noción diferente de estructura social, una en la cual el tiempo no fuera un elemento más sino que estuviera encajado en su arquitectura conceptual desde el principio.

Las dificultades volvieron a aflorar en los trabajos sobre las perspectivas futuras de los individuos y su impacto en la conducta, encarados desde la psicología social. LeShan (1952) inauguró una serie de estudios centrados en el patrón de la gratificación diferida (DGP), considerado un requisito para el éxito social en un contexto moderno. Dicha noción presuponía una actitud positiva de los individuos hacia el futuro, objeto de una expectativa de recompensa que justificaba la asunción de determinadas privaciones en el presente. Se trataba, claramente, de una categoría dirigida a dar cuenta del sacrificio del presente en aras de un mañana mejor en el plano individual.

LeShan tuvo seguidores (Lamm et alia, 1976; Schneider & Lysgaard; Miller et al. 1966; Barndt & Johnson, 1955); pero sus obras fueron criticadas por suponer que la perspectiva futura de una persona permanecía idéntica a lo largo de su vida. Lüscher (1974) les cuestionó su



psicologización de la perspectiva de futuro. A su juicio no tenían en cuenta la importancia del factor tiempo en los sistemas sociales que rodeaban a los sujetos, algo que desbordaba al crudo behaviourismo que guiaba esas investigaciones. Igualmente reproachable le parecía a Nowotny el marcado sesgo ideológico de "su frecuente presuposición de que una perspectiva a largo plazo, que hasta hace poco se atribuía principalmente a los países industrializados y a un entorno de clase media, constituye la norma socio-psicológica 'habitual' con la cual pueden medirse las 'desviaciones'" (Nowotny, 1992:137). Desacreditada por sus asunciones sesgadas y sus pobres resultados, la investigación de la DGP se extinguió sin dejar rastros.

Más productiva se mostró la línea de trabajos de Coser (1963) y Kluckhonn (1963), desarrollada sobre la premisa de la diversidad de perspectivas en la vida moderna. Guiados por esa convicción practicaron comparaciones interculturales en Estados Unidos, distinguiendo las perspectivas temporales de poblaciones de origen hispano, chino y anglosajón. Pero estos estudios, aparte de constatar de modo superficial la incidencia del futuro en la génesis de la acción, ni en sus momentos más inspirados explotaron el filón de la estructura de las expectativas. En el fondo repetían los prejuicios de la etnografía: mientras ésta asignaba a sus *primitivos* al presente atemporal, y a la civilización a la historia, los estudios de perspectivas dividían a la sociedad industrial en un sector mayoritario (normal) dotado de un horizonte de profundidad temporal, y en una minoría de pobres y marginados marcados por su sujeción al presente. En ambos casos la realidad se mostró más compleja; igual que se demostró que los balineses, pese a lo afirmado por Geertz, son capaces de pensar en términos de tiempo progresivo y lineal (Gell, 1992:74), se ha notado que los pobres y marginados de la civilización moderna pueden adoptar una acusada orientación al futuro de verse influidos por movimientos revolucionarios o milenaristas.

Una década más tarde, los estudios de perspectivas experimentaron un breve renacer. "A comienzos de los '70, en Estados Unidos se registraron tentativas por bosquejar 'imágenes del futuro' en las ciencias sociales (Polak, 1961; Bell & Mau, 1970; Huber, 1972) dentro del marco de la teoría del cambio social", comenta Bergmann (1992:90-91). Sin embargo, esos intentos, imbuidos de un espíritu futuroológico -estaban concebidos como una intervención utopizante de los autores- decayeron conforme los propios científicos fueron presa del desánimo provocado por la crisis en las ciencias sociales. De esos años, y en una vena más analítica, es la obra de Kaufmann (1970), donde estudia la política de seguridad social como medio de desfuturización. Entre sus conclusiones figura la idea de que el futuro abierto es causa de inseguridad; de ahí la necesidad de hacerlo seguro mediante la política social, al precio de una pérdida de su libertad: en la idea de seguridad late el objetivo de destruir la temporalidad del futuro.

Ajeno a esas preocupaciones, el interaccionismo simbólico propició investigaciones centradas en el aspecto normativo del tiempo social, poniendo de manifiesto los conflictos de normas y la negociación de pautas comunes. En el contexto de un hospital, Roth (1963) conceptualizó la temporalidad de la tuberculosis como un proceso dialéctico en el cual médicos y pacientes deben integrar sus respectivas percepciones acerca del curso de la enfermedad. Glaser & Strauss (1965, 1971) investigaron empíricamente la estructura temporal de los cambios de estatuto de los individuos (el fallecimiento, por ej.), y observaron que en el pasaje de un estatuto a otro se abre un estatuto transicional en la biografía de los individuos, especialmente revelador de los entresijos del tiempo social. Lymand & Scott (1970) amonedaron el concepto de "sendas temporales", con el cual pretenden explicar las vías de tiempo pautadas por las cuales discurre la conducta social. En las investigaciones de esta corriente se aprecia el esfuerzo por bajar a tierra la idea de constructividad temporal a través de la puesta en escena de la construcción de un calendario y otro orden cronológico de actividades. por actores identificables.

Las aristas conflictivas de la temporalidad, desnudadas a nivel microsociológico por los interaccionistas simbólicos, recibieron un mayor realce en los estudios nutridos por la tradición marxista. Distanciándose de las cronometrías neutras del funcionalismo, esta corriente puso sobre el tapete la cuestión incisiva: ¿quién controla el tiempo de quién? Los análisis de Marx de la mercantilización del tiempo productivo y del trabajo enajenado habían revelado una nueva dimensión temporal del capitalismo, despojada "de todo contenido religioso o mágico específico, vaciado de toda atadura simbólica-cultural (...) tiempo orientado al cómputo de tareas en el mercado y por mor del mercado" (Beriaín, 1997:112).

Partiendo de ese esquema-marco, Thompson (1979) reconstruye la introducción del reloj en las fábricas en la Revolución Industrial, a instancias de los capitalistas. Su relación muestra los efectos de la reestructuración de las relaciones laborales bajo la compulsión cronométrica, y la resistencia de los trabajadores a aceptar las exigencias de sincronización de las tareas. Con el mismo talante crítico, Larmann (1977) percibe en el tiempo de la vida cotidiana un mecanismo de control social, visible en la "esclavitud" del individuo al reloj de pulsera. A una orientación similar pertenecen los trabajos relativos a las luchas contemporáneas por la reorganización del tiempo laboral, especialmente en el campo de la sociología del trabajo (Offe, 1992), lo cual habla del aflorar de "políticas temporales", un aspecto soslayado en los análisis funcionales del tiempo reducido a su dimensión de recurso cuantificable.

Conectado con las connotaciones políticas de la gestión del tiempo, pero sin enrolarse en las corrientes marxistas, encontramos el trabajo de Schwartz (1975) dedicado a la espera. A este

autor le interesa ver cómo se conecta la distribución del tiempo de espera con la distribución del poder. En pronunciado contraste con la tradición funcionalista, que entendía la espera como un fallo, una desincronización del sistema, Schwartz percibe en ella una expresión ritualizada de vínculos sociales asimétricos, es decir, de manifestación de poder: la espera crea costos para quien debe esperar, mientras que el que se hace esperar dispone del tiempo ajeno en su beneficio.

En cuanto a las últimas tendencias, cabe decir que el pluritemporalismo ha estimulado la exploración de la ciclicidad en la vida contemporánea. El análisis de los ritmos sociales a la luz de la complementariedad de las pautas lineales y cíclicas que informan a la vida cotidiana, incluyendo a los ritmos biológicos, es el tema de Young & Ziman (1971). La misma bandera cobija a los trabajos referidos a la existencia de tiempos de la mujer (Forman, 1989; Davies, 1989; Adam, 1989), que han generado un debate acerca de la circularidad de la vivencia temporal femenina. Desde el feminismo también se han abordado aspectos relativos a la temporalidad de la salud, dándole la vuelta a los presupuestos de la investigación de uso de tiempo de matriz funcionalista, pues ahora se estudia el fenómeno del parto, por ejemplo, en función de cómo los ritmos corporales de la mujer interseccionan con el tiempo de reloj de la obstetricia (Fox, 1989).

No podemos dejar de mencionar a la escuela sueca de geografía espaciotemporal de Torsten Hägerstrand (1970), la fuente de inspiración de Gell y Giddens, autora de "numerosos estudios mostrando cómo el tiempo y el espacio son recursos de movimiento que están restringidos dentro de fronteras nacionales o regionales" (Nowotny, 1992:432). Estos trabajos se han centrado en el análisis de secuencias de actividad y coordinación de actividades en las modernas "sociedades temporalmente compactas". Sofisticada continuadora de los estudios de uso de tiempo de los funcionalistas, la escuela de Lundt los ha sometido a una renovación al considerar al tiempo no solamente un recurso escaso sino también una restricción sobre la conducta de los actores.

Bajo la divisa de la cronogeografía, los investigadores suecos buscan descubrir qué es posible a la luz de los modelos permutables de la vida social en un espaciotiempo real. Con mayor afinamiento que los interaccionistas, presentan a la población como una red de "sendas" individuales en tiempo y espacio (Gell, 1992:193). Sus modelos ofrecen un lenguaje analítico para explorar sistemas sociales, y no simplemente un lenguaje descriptivo para representar objetos y acontecimientos distribuidos en espacio y tiempo. Con ellos es factible construir modelos permutables que representen las relaciones espaciotemporales en el entorno y la dimensión implícita de las ideas sociales encarnadas en esas relaciones. De ahí que Gell prescriba su elaboración como parte obligada de la antropología del tiempo (ob. cit., p.322).

El fenómeno de la aceleración también ha motivado estudios, unos preocupados por saber cómo los elementos estructurales de las instituciones frenan o incitan al cambio (Jahoda, 1988), y otros enfocados a determinar el papel de la ciencia y la tecnología en la aceleración del cambio social (Nowotny, 1988). Tales pesquisas enlazan con los estudios del tiempo global, entre los que destaca el de Kern (1983), alusivo a los cambios culturales consecutivos a la instauración del Tiempo Mundial Estándar en 1888. Esta área temática reviste una importancia cada vez más decisiva en el contexto de complejidad de la sociedad global. El "milagro" cotidiano de la articulación y encaje temporal de un maremágnun de actividades plantea un renovado desafío a la teoría social. La pregunta durkheimiana por la integración se vuelve más actual que nunca, con un agravante: en décadas anteriores el problema de la integración temporal se enmarcaba en el seno del Estado-Nación; en nuestros días la emergencia de un tiempo global en la función de esquema práctico-regulatorio de la humanidad confiere coordenadas inéditas al fenómeno.

### **A modo de balance**

Con lo expuesto finaliza nuestra sinopsis de la evolución de la teoría social del tiempo. Una marcha irregular, salpicada de intuiciones geniales y toscos tanteos. El balance no se presenta insatisfactorio; se aprecia la maduración conceptual, el progresivo contorneo del objeto de estudio -tarea ímproba que dista de haber concluido-, el enriquecimiento de la noción de constructividad temporal, el aquilatamiento de los modelos analíticos. Prácticamente no queda rincón de la vida social que no haya sido examinado desde el ángulo de sus connotaciones temporales. El acervo reunido ha hecho de la sociología del tiempo una especialidad respetable en el mundo académico.

De un modo general, el futuro ha corrido una suerte pareja a las demás categorías, con momentos de impulso y fases de estancamiento. Hemos visto cómo, desde el arranque, el interés por esta categoría arraigó con fuerza en los sociólogos estadounidenses. Importantes energías intelectuales se invirtieron en el estudio del mañana, casi siempre en su calidad de factor determinante de la acción. Mas el futuro en sí, como concepto complejo y semánticamente diverso, apenas si mereció tratamiento. Semejante actitud lastró el despegue definitivo de lo que denominamos la sociología del futuro. Para su avance era preciso que los árboles permitiesen ver el bosque, es decir, que los trabajos monográficos se viesan coronados por una problematización seria y sostenida de la propia categoría de mañana. Parafraseando a Barbara Adam, podría decirse que los investigadores cometieron el error de tomar al futuro por garantizado. Por esa circunstancia el estudio en esta rama de la sociología del tiempo no registró avances dignos de mención hasta fechas recientes.

Como sucede a menudo, el ímpetu de las investigaciones en la categoría de futuro se produjo en sintonía con las noticias anunciando su crisis. De repente comenzaron a percibirse facetas y

atributos del mañana desatendidas por la sociología, pero consignadas por los filósofos, los historiadores, los especialistas en el discurso utópico. A partir de entonces, el debate macrosociológica no pudo soslayar el tema del presunto derrumbe del horizonte temporal de la sociedad industrial. Exponer las principales reflexiones suscitadas es el objetivo de las páginas siguientes. En ellas trataremos con detalle la gestación de la idea de futuro mediante la presentación histórica de esta categoría temporal que se ha mostrado tan huidiza a los científicos sociales. Con esta crónica del porvenir perseguimos un triple propósito: demostrar la mutabilidad del horizonte temporal a través de sus sucesivos episodios, con especial atención a la intervención humana en sus mudanzas; resaltar la cardinalidad del futuro en la temporalidad contemporánea; y por último, presentar al futuro de forma detallada en el seno de la cronoestructura vigente.

### **1.3. BREVE HISTORIA DEL FUTURO**

#### **1.3.1. La historia del futuro<sup>7</sup>**

Tal como lo conocemos, el futuro no conoce límites pues no tiene fin. En la vivencia diaria se experimenta como el lugar de donde fluye el tiempo: desde el mañana el tiempo avanza hacia nosotros, se desarrolla en el presente y sigue su marcha imparable adentrándose en el pasado. Esta idea conserva la huella de una cosificación: como si la sombra del mañana, condensada en una cosa, gravitase sobre las decisiones individuales y colectivas del presente, sobre la estrategia económica de las naciones ("Alcanzar la moneda única impone un presupuesto austero para este año"), sobre las relaciones con el pasado ("La perspectiva del holocausto nuclear aniquila el sentido de la historia pasada"), y sobre los titulares de la prensa ("El sida matará a diez millones en el año 2010"). En virtud de esa cosificación el futuro aparece dotado de vida y leyes propias, al menos en las formaciones sociales en donde goza de un estatuto ontológico fuerte como el pasado e incluso sólido como el presente: las naciones protagonistas de la Modernidad, Occidente.

La antigüedad de este entendimiento del futuro no supera los tres siglos (de por sí, este aserto indica el nivel de abstracción de nuestra conciencia temporal). La visión del mañana abierto, cornucopia de posibilidades infinitas, le era extraña incluso al Renacimiento. Pero no nos adelantemos; la irrupción de esa semántica se relatará a continuación, tras un repaso de las distintas formas del porvenir fuera y dentro del área cultural judeo-cristiana. A lo largo de ella hilvanaremos una respuesta, siquiera parcial, a la cuestión de la construcción social del futuro. a

---

<sup>7</sup> Para elaborar esta sinopsis hemos abrevado en las siguientes fuentes: Baudrillard (1994, 1997); Beck (1996); Calabrese (1994); Clarke (1986, 1988, 1992a, 1992b); Douglas & Wildavsky (1982); Engels (1850); Ewald (1996); Fleischman (1982); Howe & Wain (1994); Junger (1998); Kern (1983); Kolakowski (1975); Koselleck (1985); Mumford (1934); Nasehi (1984); Nowotny (1989); Polak (1961); Le Goff (1983); Lyotard (1984); McDannell & Lang (1990); Segal (1986); y Thompson (1996).

la luz de sus configuraciones. Desde la Cuenca Amazónica hasta la meseta tibetana, los rostros del mañana cambian con la misma frecuencia que su papel en dichas sociedades; en unas fomentando su estabilización; en otras fungiendo de dínamo de donde fluye la energía del cambio social. En Occidente sus mudanzas redundan en la complejización del horizonte de expectativas, un proceso lógico si se repara en la inmensa distancia entre las sociedades de mera subsistencia y la civilización industrial; bien dice Luhmann: "Las sociedades complejas construyen horizontes temporales más amplios, abstractos y diferenciados que las más simples" (1982:292).

### 1.3.2 ¿Sociedades sin futuro?

Si el futuro, según dijimos, toma su fisonomía actual en la Edad Moderna, cabe preguntarse cómo se lo entendía anteriormente. Sí, ¿qué llenaba el horizonte de expectativas del medievo? ¿y el del mundo no occidental? Las preguntas se encadenan: ¿es legítimo deducir de la corta edad del porvenir que los llamados *pueblos sin historia* vivían en un eterno presente idéntico a sí mismo, cercado por las brumas de lo que fue y de lo que vendrá?; ¿compartían los pueblos precolombinos el mismo esquema temporal de los imperios orientales de la Antigüedad? La pesquisa nos precipita en un mar de interrogantes que se quisieron zanjar de un plumazo trazando la raya entre la herencia judeocristiana, enseñoreada en la Historia lineal, y el paganismo - batiburrillo donde se amontonan a griegos y romanos, *bárbaros y salvajes*-, atrapado en las ruedas de un curso donde todo se repite, privado de la novedad esencial del hecho histórico.

Las cosas no son tan sencillas ni las cesuras tan tajantes a la luz de los recientes estudios sobre la temporalidad del Otro (Fabian, 1983). El registro etnográfico acredita una temporalidad compleja en las sociedades pre-capitalistas. La hipótesis Sapir-Whorf apuntó que el tiempo verbal futuro es una constante de todas las lenguas, sea en la distinción "futuro versus no futuro" (presente y pasado), o en la forma del binomio "pasado vs. no pasado" (presente y futuro) (Carroll, 1956).

El propio budismo, en apariencias encadenado a la rueda del tiempo cíclico, dedica parte de su doctrina a la "crónica del futuro" (*Anagatavamsa*), contando incluso con una predicción referida a la decadencia del budismo hacia el año 4.456 D.C.; si bien esa apertura al mañana discurre por cauces estrechos, puesto que "en realidad predecir el futuro es narrar el pasado porque existe una pauta fijada en la que sólo cambian los nombres" (Gombrich, 1994:165). El Universo increado del budismo conoce ciclos de desarrollo, encapsulados dentro de otros más comprensivos. A diferencia del mundo o los mundos, que son inalterables, el destino del hombre sí lo es: con sus buenas obras el budista puede subir en el escalafón reencarnatorio del próximo ciclo o descender o salirse de los ciclos abrazando la santidad y acceder a un tipo de Eternidad, el Nirvana. El reconocimiento de la potencia del libre albedrío denota un margen de apertura del futuro.

Respecto de los *pueblos primitivos*, la antropología refuta con montañas de datos etnográficos su pretendida ignorancia del futuro. Entre los campesinos cabileños norafricanos Pierre Bordieu recolectó un repertorio de nociones forjadas en el trato con el mañana, por las cuales "las decisiones económicas y la planificación de actividades (...) se basaban en modelos tradicionales de conducta, que han sido transmitidos desde el pasado y sirven para organizar también el futuro. Por consiguiente, no podría decirse que en esta sociedad falte la orientación al futuro, si bien es probable que adopte una forma diferente, estrechamente modelada a imagen de experiencias realizadas en el pasado" (Nowotny (1992:139). De hecho, la cultura cabileña practica distinciones sutiles dentro del mañana, diferenciando *futur*, lo oculto allende el horizonte, de *avenir*, el futuro inminente, prolongación lógica del presente con el que se une orgánicamente. Cada distinción entraña disposiciones específicas: el *futur* es el reino de lo posible, de la proyección sin trabas; el *avenir* se liga a lo potencial, a lo que está en germen en este mundo.

Si descendemos al África sub-sahariana, notaremos que los guere de Costa de Marfil disponen de cinco categorías temporales diferentes, correspondiendo una de ellas al tiempo proyectado, el "de la imaginación del porvenir" (Le Goff, 1983:182). Entre los azande Evans Pritchard anota que "el presente y el futuro en cierto sentido se superponen, de modo que el presente participa, por así decirlo, del futuro". Sus oráculos, muy practicados, ya contienen el futuro" (1992:181). Por último, de la relevancia de la profecía en las culturas precolombinas no es preciso extenderse; es de sobras conocido el fatídico rol jugado por los augurios indígenas, cargados del valor de verdades inapelables, en ocasión del contacto con los españoles (en lengua maya la palabra referida a "profecía" es la misma que para "ley", informa Todorov, en su lectura de los textos de la Conquista (1987). Si es destacable su sumisión ante las anticipaciones del futuro, asimilable a una fatalidad ante la cual no cabía más opción que doblegarse (Sullivan, 1999), una disposición que contrasta con el papel activo que exigían a los judíos sus profecías, según veremos.

En síntesis, la importancia de oráculos y profecías entre los *primitivos* testimonia una actividad orientada al futuro, cuya vía de acceso monopolizan el profetismo y la adivinación, dos estrategias des-futurizadoras embrionarias al servicio de la demanda social de certidumbres para adoptar decisiones. Raramente la creencia en el Eterno Retorno o en la opacidad del mañana sofocó la avidez por conocer la próxima vuelta de la Rueda de la Fortuna. Eso no es todo; el fenómeno milenarista asociado al profetismo demuestra cómo en culturas sin contacto con la escatología occidental, creencias en sucesos por acaecer son capaces de liberar una movilización colosal (tal el caso de los tupí-guaraní del Amazonas y su secular movimiento migratorio hacia el Este, hacia la mítica Tierra sin Mal, al cual se hallaban entregados cuando llegaron los portugueses). De los *primitivos* y su diversidad cultural puede concluirse que sus universos simbólicos no se veían

acaparados por la reversibilidad temporal ni por el desconocimiento del futuro; al contrario, la conciencia de cierta irreversibilidad ligada al Fin del Mundo les movía a celebrar rituales de regeneración a fin de evitar la ruptura del continuo temporal (Adams, 1995:36-37). A través de múltiples manifestaciones, por doquier asoma el gesto de interrogar o amaestrar lo que vendrá.

### 1.3.3. En los Antiguos

El futuro propiamente dicho, se ha insistido hasta el hartazgo, es un legado de la linealidad temporal judeocristiana. Fuera de ella -sigue el razonamiento- reina el tiempo cíclico, y el eterno retorno asfixia la posibilidad de un porvenir distinto del pasado. La historiografía se entretuvo largamente en las geometrías enfrentadas de la línea y círculo, oponiendo la naturaleza mítica del segundo a la historicidad de la primera, hasta que Levi-Strauss (1984) cuestionó la objetividad de la linealidad temporal y reveló que la Historia "caliente" de los occidentales es tan mistificante como las cosmologías *primitivas*, al demostrar que es un artefacto cultural como la historia "fría" de los bororo. Su crítica incitó la revisión de la *episteme* histórica; griegos y romanos volvieron a recibir la visita de filósofos e historiadores, quienes, tras remover los zócalos de su edificio conceptual, vieron que el corte neto entre tiempo lineal y cíclico resulta, cuanto menos, discutible.

Cierto, los textos grecolatinos hablan de una orientación general hacia la pretérita Edad de Oro. La idea de Progreso les era del todo extraña (el Retorno cíclico inhibía la aparición de cualquier atisbo de progreso); y la historia se reducía a un saber vuelto al pasado inmediato, más allá del cual campeaba la mitología. Pero de aquí a atribuir a griegos y romanos una adhesión sin fisuras al esquema cíclico hay un largo trecho. En la tradición clásica Marramao (1989) diferencia dos versiones de Eterno Retorno: una de corte cosmológico, abrazada por los estoicos, que pregona la destrucción y consiguiente regeneración del mundo; y otra, popularizada por los peripatéticos, donde a la destrucción del mundo le sucede la creación de otro distinto, una perspectiva teñida de cierta linealidad. Más tajante, en cambio, parece el foso abierto entre el tiempo del Logos (la Eternidad) y el tiempo de los mortales, sustancia de la Historia, tan devaluado por el platonismo.

Para esclarecer la índole exacta de la intuición temporal de los antiguos servirá traer al análisis la dimensión espiritual de esas culturas, en concreto, su relación con los muertos. No debemos pasar por alto el mundo de los espíritus, pues remite a otro plano cosmológico cuyas relaciones con el mundo de los vivos puede aportar pistas sobre la prehistoria del futuro. Las mudanzas en el Más Allá ayudan a entender las variaciones del concepto de Eternidad, con el cual tiende a fusionarse; e iluminan cómo las mutaciones de la escatología y las nociones temporales influyen en la formación de las ideas de futuro, con las que mantienen una relación especial, según veremos.



Al examinar los mundos de ultratumba de la Antigüedad lo primero que salta a la vista es su identidad básica: hasta el siglo VII A.C. griegos y semitas comparten un orden escatológico en cuyo vértice superior (el Cielo) residen los Dioses inmortales, y en el vértice inferior (Averno o Seol) las almas de los muertos. A los moradores del mundo intermedio, los vivos, les conviene venerar a los dioses y a los muertos para ganarse sus favores. Hacia el siglo VI A.C., y coincidiendo con la pérdida de su Estado, los judíos reformulan deliberadamente su relación con el Más Allá: rompiendo con la tradición semítica proclaman el monoteísmo y tabican el Seol del mundo de los vivos, canalizando sus energías místicas en una única dirección: Jehová. En añadidura, incorporan a su fe elementos iraníes como la resurrección de los muertos y retazos de la doctrina de Zaratustra, trocando el fin de los tiempos previsto en ésta por un hecho redentor del pueblo judío, la *parousia*, inicio de la plenitud del tiempo. Por Más Allá se piensa entonces en un limbo en donde los muertos aguardan la *parousia* para retornar encarnados a la vida terrestre.

La energía escatológica depositada anteriormente en el Seol muda en expectativa del Reino mesiánico de Israel, cuya instauración toma el cariz de un evento presente-futuro, sagrado y a la vez terrenal: la Nueva Jerusalén arranca del presente de lucha y se prolonga en el mañana de triunfo: la emancipación político-religiosa del pueblo judío. Queda configurada la especificidad judaica: el tiempo sagrado y el tiempo mundano confluyen en el futuro, el punto superior del itinerario lineal del pueblo elegido de Dios<sup>8</sup>.

En contraste, los grecolatinos perseveran en la vieja escatología atemporal: en su topología religiosa el Averno y el Olimpo siguen fijando los extremos de un orden estructurado por un eje vertical -con un elemento de recompensa añadido por los filósofos clásicos, los Campos Elíseos, albergue de las almas de los héroes. Nada más ajeno a la mentalidad grecorromana que pensar que el tiempo incorruptible de los muertos y los dioses, a pesar de sus frecuentes intromisiones en los asuntos terrenales, podía transmitir su cualidad sacra al perecedero mundo sub-lunar (los Olímpicos gozaban del poder de torcer el *telos* de los mortales, pero no el de la Historia). Las diferencias se hacen más tangibles si reparamos en su visión de la Eternidad: los grecolatinos la conciben externa al tiempo; los judíos, como la sucesión interminable de eones temporales.

---

<sup>8</sup> De esa reorientación de la religión judía, Thompson subraya su originalidad diciendo que "si lo pensamos en los términos de la idea de Eliade de un anhelo universal por escapar del propio tiempo, podemos decir que (los judíos) abrieron una nueva vía de escape, conduciendo adelante en vez de hacia atrás. Fue cartografiada en un nuevo género literario, denominado apocalipsis, del griego Apo-calyptein, significando 'desvelar'. La literatura apocalíptica toma la forma de una revelación del fin de la historia" (Thompson, 1996:13-14). La primera obra de este género fue el Libro de Daniel, escrito hacia 168 A. C.

Otro elemento de contraste consiste en la diferente función de la profecía en dichas culturas. En griegos y latinos la práctica de la adivinación formaba parte de la vida familiar y de la institucional; en Grecia era famoso el oráculo de Delfos (aunque los casi siempre indescifrables mensajes de la Pitia servían de recordatorio de la opacidad inescrutable del futuro); en Roma, el sondeo del mañana se reservaba a las adivinaciones de arúspices y augures<sup>9</sup>. Sobran evidencias de la avidez de los grecolatinos por otear a través de las rasgaduras del velo del mañana y conocer la disposición divina, a fin de acomodarse a esos designios de la mejor manera. Del Destino no había escapatoria, lo enseña la tragedia griega; y el intento de burlarlo no hacía más que contribuir a su consumación, como descubre a su costa el rey Layo, el padre de Edipo, cuyos intentos de conjurar el vaticinio de muerte a manos de su propio hijo se revelan completamente vanos.

Entre los judíos, en contraste, el saber profético presenta un valor e implicancias completamente opuestas. No aparece como una práctica cotidiana, normalizada, sino como una acción excepcional en el marco de situaciones extraordinarias (la opresión del pueblo de Israel). La profecía es un llamado a la acción colectiva, a garantizar un designio divino susceptible de frustrarse si el pueblo de Dios no responde a las señales como es debido. Y esa respuesta sólo puede ser una: colaborar con Yahvé en la edificación del horizonte prometido.

Lo interesante del desenlace histórico radica en que, pese a todas sus incompatibilidades, la línea judía y el círculo pagano terminaron por cruzarse. Fertilizados con la transferencia mutua de sus propiedades, ambos engendrarán una nueva intuición del tiempo: el cristianismo.

#### 1.3.4. Entre los cristianos

En el cristianismo, en vez de la mera prolongación de la historia lineal veterotestamentaria hay una original síntesis de las temporalidades griega y judía. Del judaísmo importa el finalismo; a la Historia le atribuye un *telos* y con ese acto la carga de significado (en los griegos el mañana carecía de esta dimensión dadora de sentido). En la nueva fe lo temporal adquiere entidad *per se*, no en calidad de escenario sino de esencia de los fenómenos que acaecen. San Agustín no deja lugar a dudas: al introducir la perspectiva de un curso diferente al pasado, Cristo fija un punto de no retorno en la Historia; acaba con la repetición de los eones y consagra la unicidad irrepetible del acontecimiento (Puente Ojea, 1974). Al irrumpir en una coyuntura de urgencia milenarista en

---

<sup>9</sup> "En Roma, el conocimiento de la anuencia divina, que se precisaba para la realización de cualquier acto de trascendencia político-social, se obtenía mediante la *auguratio* y la *auspicatio* (...) La *auguratio* era exclusiva de los augures, personas independientes, revestidas de auctoritas, que pertenecían al colegio augural, en tanto que la *auspicatio*, aunque practicada también por los augures como técnica meramente instrumental, era competencia de los arúspices, pertenecientes al séquito de los magistrados, o incluso de los *pater familias*", Rafael Domingo, "Los Magistrados del TC, ¿augures o arúspices?", en El País, 27-3-1998-

el pueblo judío; una parte sustancial de la prédica de Cristo entronca con el legado profético antecedente: a Jesús le corresponde acreditar ser el Mesías anunciado por Daniel; a renglón seguido profiere sus profecías sobre la inminencia del Reino Milenario. Los hechos del Nuevo Testamento exudan el sentimiento de un "tiempo fugaz" y se suceden guiados por la certidumbre del inmediato advenimiento del Reino y la consumación del *telos* histórico: la emancipación del pueblo judío, la *parousía*. Desde el primer momento, el futuro desempeña en el entramado ideológico cristiano un rol estratégico que no perderá a lo largo de sus sucesivas reelaboraciones.

Dicha vivencia apremiante del futuro nos ha llegado desfigurada. San Pablo revisa y socava la centralidad del "tiempo fugaz" de los primeros cristianos. Buen conocedor de los meandros de la génesis de la temporalidad cristiana, Puente Ojea advierte que el nudo de las revisiones atañe al mesianismo. Contra la vivencia quiliástica centrada en el futuro, volcada en ese texto fundamental, el Apocalipsis de Juan<sup>10</sup>, San Pablo valoriza un eterno presente cimentado en la interioridad de la experiencia salvífica del alma, en la pervivencia del pasado perpetuado en la liturgia. En el texto paulino tiempo de la Iglesia y *parousía* se fusionan; el reino futuro se integra al presente como supra-realidad invisible, queda establecido un juego de perspectivas duales: el Reino de Dios en tanto realidad presente, por un lado, y el mantenimiento de la promesa escatológica inscrita en la historia, por otro. San Pablo, en aras de la institucionalización eclesiástica, se esmera por debilitar la impaciencia escatológica. Rehabilitando parcialmente la tradición griega, los Padres de la Iglesia reinstalan al Cielo con todos sus fueros, escoltado por la antinomia cuerpo/alma y la radical devaluación del mundo del helenismo; y a la par socavan la creencia en la Resurrección de los cuerpos: la encarnadura corporal deja de ser requisito de acceso al Reino. En el cuerpo doctrinario el Juicio Final -el otro elemento eminente asociado al Retorno del Mesías- es eclipsado por la promoción del juicio individual abierto al alma que golpea a las puertas del Cielo.

Interesa retener el vaivén de la idea de futuro en la formación del cristianismo. Su ideología matriz -el mesianismo judaico- tenía por horizonte utópico<sup>11</sup> la instauración del Reino de Israel *per*

<sup>10</sup> Deleuze vincula la visión apocalíptica al desplazamiento del centro de gravedad temporal: "Fantasías, fantasmas, expresión del instinto de venganza, arma de la venganza de los débiles. El Apocalipsis rompe con el profetismo pero sobre todo con la elegante inmanencia de Cristo, para quien la eternidad se experimentaba primero en la vida, sólo podía experimentarse en la vida ("sentirse en el cielo"), Deleuze, 1996:62.

<sup>11</sup> "Lo que denomino horizonte utópico de la ideología es compartido tanto por las clases dominantes como por las clases dominadas, si bien para las primeras ese horizonte funciona como referencia legitimadora de unos privilegios, mientras que para las segundas opera como explicación de su actual condición subordinada y, a la vez, como garantía de la expectativa de una satisfacción final de aspiraciones insatisfechas en el presente. Sin un contexto utópico, la conciencia de las clases dominantes acusaría una debilidad congénita que las tornaría psicológica y políticamente muy vulnerables", señala Puente Ojea (ob. cit. p. 61). Al situar al horizonte utópico dentro del fenómeno ideológico, este autor supera la antinomia ideología-utopía fijada por Mannheim y proporciona una herramienta apropiada para trabajar sobre el concepto de "horizonte de expectativas".

*secula seculorum*; en éste la regeneración del mundo se ligaba al *éschaton* pero no la gobernaba un curso cíclico ni ponía término a la Historia; al contrario, el Reino inauguraba la verdadera Historia. El futuro judaico poco se parecía al mundo de ultratumba de los Antiguos; en la cronoestructura judía el tiempo *fuerte* se situaba adelante y no afuera; asimismo, el tiempo escatológico comenzaba a desgranarse en el presente. Demarcándose ostensiblemente de la intemporalidad mítica achacada a los paganos, el dogma cristiano hace suya esa linealidad histórica; sin embargo, traslada el punto nodal del futuro al pasado, a la Crucifixión revivida míticamente en la Eucaristía (el rito donde Cristo muere una y otra vez, hasta el Día del Juicio). Mas cuidado: la originalidad del cristianismo no proviene de esa atención al pasado; su especificidad se la da el combinar la centralidad de aquel evento pretérito con la preservación del futuro dentro del presente, "en el hombre interior transformado por los sacramentos" (Puente Ojea, ídem p. 223). En el cristianismo el futuro rabiosamente terrenal del mesianismo judío cede su sitio a un horizonte utópico en donde coexisten un difuso Final de los Tiempos y la comunidad de amor prometida, cuya realización es anticipada por el cuerpo de la Iglesia, espejo del Cielo inmutable donde reside la Trinidad<sup>12</sup>.

¿Cómo queda el futuro en el mensaje cristiano después de tales operaciones ideológicas? Su reacomodamiento se consigue mediante una formulación paradójica: diferido *sine die* el *eschaton* -pero no cancelado-, en la Edad Media su alejamiento se compensa con la aproximación de las glorias celestiales. La ambivalencia afecta al Cielo -engalanado con la majestuosidad de una corte medieval-, que se distribuye en un doble emplazamiento: histórico -en el futuro, en ocasión del Juicio Final; y ahistórico -las almas de los fieles comparten con Dios su posición privilegiada fuera del tiempo- transfundiéndose con la intuición clásica de la Eternidad<sup>13</sup>. Formalmente válida, la promesa del mañana se cierra en la práctica con la sofocación del hálito quiliástico de la feligresía, la canalización de los anhelos utópicos en el movimiento monacal y la represión del profetismo<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> El pasaje de la cosmovisión antigua a la cristiana dejó huella en la lengua, tal como pone de manifiesto Fleischman en su estudio de la evolución del tiempo verbal futuro del latín en las lenguas romances (1982). Partiendo del futuro del verbo cantar en latín, *cantabo*, halla que en la Edad Media las lenguas romances optan por la formulación perifrástica: *cantare + habeo* (cantar-Yo debo), que con los siglos se desgasta y da lugar a la composición del futuro basada en el infijo "r" más las formas personales del verbo "habere" contraídas (*chanterai*, *cantaro*, *cantaré*). Fleischman atribuye el desuso del *cantabo* y el ascenso del *cantare habeo* al impacto cultural del cristianismo: el abstracto e impersonal futuro del latín no casaba con el nuevo futuro propugnado por la fe cristiana, un tiempo internalizado, cargado de orientación ética y responsabilidad, como describiera San Agustín.

<sup>13</sup> "La Iglesia en sí es escatológica. Pero en el momento en que las figuras del apocalipsis son aplicadas a acontecimientos o instancias concretas, la escatología surte efectos desintegradores. El Fin del Mundo es sólo un factor integrador en la medida que su significado político-histórico permanezca indeterminado", Koselleck, 1985:8.

<sup>14</sup> El encono de la Iglesia medieval contra la profecía contrasta con su actitud en la Antigüedad tardía, cuando su combate a muerte con el paganismo se torna una puja entre saberes proféticos. El cristianismo se había fijado acabar con la astrología; confiaba en que, imponiendo su esquema providencialista, erradicaría la noción pagana de Destino. Durante los siglos IV y VI, mientras obtenían de los gobernantes la clausura de los grandes santuarios

Que mantener cerrada la caja de la esperanza mesiánica no resultaba fácil lo atestigua la virulencia milenarista de los siglos XI y XII. Pero las ondas expansivas del milenarismo no devuelven la historicidad perdida a la religión hegemónica; lejos de ello, la institución eclesiástica condena a los quiliastas y emprende una nueva purga doctrinal: "Las grandes ideas de *De Civitate Dei* (...) se vacían de historicidad con el agustinismo político, de Gelasio a Gregorio el Grande y a Hincmar. La sociedad feudal, en la que se desliza la Iglesia entre los siglos IX y XI, paraliza la reflexión histórica y parece detener el tiempo de la historia o, en todo caso, asimilarlo a la historia de la Iglesia" (Le Goff, 1983:50). El imperio de la temporalidad eclesiástica se prolongará hasta el siglo XVII, cuando otra cronoestructura suficientemente madura le arrebate la primacía.

¿Debe entenderse que los elementos centrales del catolicismo referidos al tiempo se mantuvieron inmutables en ese lapso? En absoluto; al menos se conoce una modificación significativa, iniciada en el siglo XII y que entraña una sutil y profunda renovación de la noción misma de tiempo. El cambio se gestó en el marco de las relaciones entre la Iglesia y los mercaderes, acusados por la ortodoxia religiosa de practicar la usura, al cobrar más por lo vendido a plazo que por lo cobrado en el acto: "El usurero actúa contra la ley natural universal, porque vende el tiempo, que es común a todas las criaturas", se pontifica en la *Summa Aurea* (Le Goff, 1983:45). El Tiempo, sostenía el canon, pertenece a Dios y no es admisible su manipulación con fines de lucro. Este precepto chocará frontalmente con el auge de las operaciones comerciales y la demanda por mejores y más precisos medios de medir el tiempo de las transacciones, decisivo factor de difusión del reloj mecánico<sup>15</sup>. Y si la brecha entre el mundo mercantil y la institución eclesiástica no se ensancha en abismo será en parte porque la recuperación escolástica de la definición aristotélica del tiempo como cifra del movimiento ayudará a franquear la distancia entre ambas posiciones.

Profundizado por scotistas, occamistas y místicos, el giro temporal emprendido desde el lado de la fe desemboca, en los siglos XV y XVI, en un contexto cultural en donde cada uno se siente

---

donde se consultaban a los oráculos, los cristianos insistían en la superioridad de su fe por derivarse de ella un método fiable de videncia. Las hagiografías registran el enfrentamiento en el episodio de lucha entre el astrólogo y el santo (san Simeón el Estilita protagonizó uno de los más recordados (Howe & Vain, 1994:127-151). Nacido para cumplir una profecía judía, el cristianismo echa a andar augurando la inminente Venida del Salvador; y se desmarca del profetismo judío -que no ve en la crucifixión de Cristo una demostración de éxito mesiánico-, al tiempo que opone su clarividencia a los métodos de adivinación y oráculos paganos, valiéndose de las profecías de santos, papas y apariciones milagrosas. Afianzada su autoridad, el cristianismo enchalecará el ejercicio de la profecía, restringiendo los vaticinios a los de las Escrituras y los emanados de la autoridad sacerdotal.

<sup>15</sup> Las ciudades, coordinadas a partir del siglo XIII, por el reloj comunal, fueron el dominio original de la nueva intuición temporal, alentada por la necesidad de organizar los ritmos de la producción de sus industrias textiles. La imposición del reloj urbano sobre las inciertas campanadas de la Iglesia ilustra con elocuencia el precoz repliegue de la temporalidad cristiana frente al horario laico en los centros mercantiles. La crónica de la difusión del reloj mecánico en la Baja Edad Media y del advenimiento del tiempo abstracto como nuevo ámbito de la existencia se encuentra en Mumford (1934/1987).

dueño de su tiempo y preparado para experimentar su duración (en esas fechas se popularizan los *ars moriendi* como medio de aprehender el sentido de la muerte y la fugacidad temporal<sup>16</sup>. Un sentimiento se generaliza: la conciencia de la finitud temporal, manantial de incesante melancolía. La época que despunta expresar ese sentir en un icono: el reloj de arena. Casi por ensalmo, las artes plásticas se pueblan de ampollitas, refiere Jünger (1998). En los grabados la Muerte -o a veces Cronos- porta junto con la guadaña un reloj de arena. En la vida real se multiplican los relojes mecánicos, cada vez más precisos; pero la imaginación de la época encuentra mejor expresada su vivencia del presente escaso en el rápido escurrirse de los granos de la ampollita.

Discretamente, el tiempo, propiedad exclusiva de Dios, se ha ido transfiriendo al dominio del hombre. Es el preludio de la secularización, y eso se refleja en las mudanzas del Más Allá: en la Baja Edad Media, con la introducción del Purgatorio y su escrupuloso cómputo de pecados, penitencias y penas, en paralelo a la preocupación social por la contabilidad del tiempo; en el siglo XVI, con la recuperación del Edén como modelo del Cielo, revestido del esplendor del jardín renacentista: en lugar del inmenso anfiteatro en forma de rosa donde el Medioevo acomodaba las almas en contemplación eterna de Dios, los renacentistas pintan un jolgorio de amistad y amor, retratado por el Bosco en **El Jardín de las Delicias** (la expectación de que las tierras halladas por Colón fueran las del Paraíso Terrenal, hipótesis barajada por el Almirante hasta 1502, testimonia la tangibilidad adquirida por la idea de Edén en la sensibilidad de la época, v. O'Gormann 1986).

De la breve existencia del Cielo renacentista -no sobrevivió a los ataques de los protestantes y católicos- vale la pena señalar que, por su mediación, el espíritu humanista reflató la promesa del Paraíso Terrenal hasta entonces aherrojado a la Creación y la Caída, y tanteó la reubicación en el futuro de la Edad Dorada clausurada en el pasado. El gesto se demostraría fecundo, pues con ese paraíso materialista nos toparemos más adelante, travestido, al finalizar el curso de secularización abierto en las postrimerías del Medioevo.

---

<sup>16</sup> La relevancia del tema de la muerte en el Quattrocento y el Renacimiento se nota en la proliferación de cuadros con la muerte del Salvador y de la agonía de San Sebastián por motivo. Desde un punto de vista religioso, la cuestión revestía la máxima importancia de cara al auge del principio de la misericordia divina, expreso en la intervención de Dios en el instante de la muerte para salvar al alma del pecador arrepentido. En el plano estrictamente pictórico, el asunto les planteaba el desafío inédito de representar la "puntualidad duradera" del morir. ¿Cómo puntualizar el tiempo en pintura, con precisión igual a la que los complejos relojes mecánicos imponen en todas las esferas de la vida? (Calabrese, 1994:72). Esta puntualización estética no es extraña al interés por la "duración" del tiempo vital que se apodera de renacentistas y barrocos.

### 1.3.5. El futuro, un fruto moderno

Recorriendo las colecciones de pintura manierista y barroca del Museo del Prado, al visitante le asalta un sentimiento de sorpresa ante la estridente inverosimilitud histórica de las ilustraciones de la Historia Sagrada. ¡Cuánto realismo puesto en los detalles, en los pliegues de los drapeados, en la mimesis de los cromatismos de la tez humana!, y sin embargo, ¡qué escaso apego a la Historia delatan los decorados, el vestuario, la arquitectura! Se hace difícil no albergar reparos contra la Dalila ataviada de Madame Pompadour, los legionarios romanos disfrazados de *condottieros* o el rey filisteo retratado como un sultán otomano, todos recortados contra un paisaje de arcadas renacentistas y volutas barrocas. A nuestra mirada -habituada a esperar de los romanos el preceptivo flequillo; de los griegos las túnicas y las sandalias; de los faraones su tocado a rayas y la prominente perilla- las recreaciones de la Antigüedad de pintores medievales, renacentistas y barrocos le suenan a chapuza. Y sin embargo, los artistas obraban conforme a la regla: el pasado recreado conforme a los parámetros del presente. Las convenciones artísticas descansaban en la premisa de que los eventos del ayer no se distinguen de los de hoy más que por matices de grado (por eso, a una mirada instruida en tal percepción le resultaría lógico que la evocación de Babilonia se inspirase en el Estambul del siglo XVI con el añadido de los míticos jardines colgantes). En la cronoestructura dominante hasta el siglo XVII, pasado, presente y futuro no tenían más distinción que la impuesta por los grandes momentos de la fe: el pasado, por la Crucifixión; el presente, por la realidad de la Ciudad de Dios; el futuro, por el Juicio Final. Fuera de estos tres mojones, las edades carecían de señas de identidad singulares.

¿Cómo encaja semejante achatamiento de la perspectiva histórica con el apego a la Historia grabado medularmente en la fe cristiana? La respuesta la tiene Kosellek (1985): antes del siglo XVIII no existía en Occidente algo parangonable a la profundidad histórica; entre los europeos del siglo XVI, ejemplifica, la lucha contra la expansión turca cobraba el carácter de una gesta transtemporal entre Europa y las hordas asiáticas, con antecedentes en la guerra de Alejandro Magno contra los persas; y en la caída de Constantinopla percibían el inicio de la lucha final de la Cristiandad contra las huestes del Anticristo. "Este mismo sentimiento aparece en los orígenes de la Cruzada, los caballeros, suprimiendo el tiempo y el espacio, quieren golpear a los verdugos de Cristo", anota Rousset (Le Goff, 1983:51). Tres siglos más tarde, prosigue Kosellek, en el apogeo del movimiento romántico, la situación ha dado un vuelco: los hechos de la Humanidad -ya no se habla de la Cristiandad-, se presentan investidos de cualidades temporales propias, infundiendo un sentido particular a cada una de las Edades (Antigua, Medieval, Moderna) en las que se ha dividido la Historia. Los románticos alardean de una preclara conciencia de la especificidad de su temporalidad, cuya identidad refuerzan ahondando el foso abierto entre el presente moderno y la Edad Media. ¿Qué fenómenos han ocurrido en el ínterin para dar lugar a

tamaño mutación de la intuición occidental del tiempo?, se pregunta Koselleck, y acto seguido se dirige al inicio de la Edad Moderna en busca de la génesis del impresionante cambio.

### 1.3.6. Agonía del tiempo teocéntrico

Koselleck retrocede hasta la Reforma y se detiene en la agitación milenarista que sacudió a Europa Occidental en los siglos XI y XII es bien conocida por la historiografía, que ha seguido su pista hasta su declinación en espíritu de cruzada. Menos difusión ha tenido la oleada quiliástica de los siglos XVI y XVII, excepción hecha de la revuelta capitaneada por Tomas Müntzer, evocada por Federico Engels en **La Guerra Campesina en Alemania** (1858). Captar la trascendencia de este movimiento, actor y trasfondo de las Guerras de Religión, requiere apartar la falsa idea de que los quiliastas se reducían a Müntzer y un puñado de marginales que agitaban la sonaja del Apocalipsis. El recrudecer de las esperanzas en el *eschaton* comunicaba directamente con el corazón de la crisis de cronoestructura que la Reforma precipitó, y que habían preparado la rehabilitación de la noción aristotélica del tiempo (concretamente, de su faz mundana) y las mutaciones socioeconómicas irradiadas desde esos grandes islotes con ritmo propio, las ciudades mercantiles. Y la crisis estalló precisamente por las costuras de la fe que la Iglesia había procurado mantener cerradas a cal y canto: la expectativa en el Juicio Final.

La Reforma, no olvidemos, saltó a la palestra inflamada de ánimo quiliástico. Reflotando el mensaje anti-institucional del milenarismo medieval, los protestantes predicaron el retorno a la comunidad cristiana originaria; la supresión de los privilegios materiales de la Curia; la comunicación directa con Dios; y, junto con la libre interpretación de la Biblia, el derecho a la profecía. Arrogarse la videncia del futuro chocaba con el monopolio papal y tipificaba una herejía severamente castigada; mas esa amenaza no amedrentó a los reformistas, convencidos de que la lucha contra la Gran Ramera prefigurada en el Apocalipsis de Juan imprimía a su rebelión contra la Iglesia de Roma el sentido de hora final. Así lo dió a entender Martín Lutero, al anunciar la aniquilación del tiempo histórico y la llegada del Reino. El líder protestante recibió del Vaticano el título de Anticristo, lo cual transmitió al bando católico la sensación de vivir un "tiempo fugaz" previo al *eschaton* difundido por los protestantes. De tal manera, las guerras de religión se libraron en una atmósfera de fin del mundo. La convicción apocalíptica alcanzó tal intensidad que incluso cuando el fervor apocalíptico en los dos bandos hubo remitido tras la convivencia forzosa dictada por la Paz de Westfalia, la fe escatológica dio un coletazo en los puritanos -del lado protestante- y en los jansenistas -entre los católicos-, dos sectas convencidas de que el mundo



acabaría pronto. Pero la hora milenarista había pasado; la Iglesia declaró herético al jansenismo y los puritanos emigraron de Inglaterra empujados por el hostigamiento oficial<sup>17</sup>.

Estabilizada la situación terrenal, los antagonistas debieron normalizar sus relaciones con el porvenir. Las disputas a propósito del Juicio Final incentivaron a reformistas y católicos a redefinir el estado posterior al *eschaton*, el Más Allá. Los teólogos de ambas partes coincidieron en depurar el orden celestial de la frivolidad renacentista y en recuperar el Cielo teocéntrico del Medievo, pero manteniendo abierta al creyente la doble puerta al Más Allá, sea con la muerte física o al fin de la Historia en ocasión del Juicio Final. El protestantismo acompañó su depuración de los estamentos eclesiásticos del mundo terrenal con la simplificación de las jerarquías celestiales: santos, vírgenes y ángeles perdieron sus privilegiadas butacas ante el espectáculo divino; sólo quedarían las almas por un lado y la Divinidad por el otro. La escatología luterana contiene un detalle revelador: el final de los tiempos y el Reino de Dios tendrían lugar en la Tierra, que no desaparecería sino que se renovaría; en esa nueva era el Cielo y la Tierra conformarían el Paraíso, quedando el Universo entero a disposición de las almas. Revelando que el legado renacentista no se ha perdido del todo, el protestantismo se permite un gesto de aprecio al mundo manteniendo al Paraíso terrenal como promesa a realizarse en el futuro mundano.

El catolicismo, por su parte, reafirma el Cielo escolástico, poniendo su centro de gravedad en la Virgen -figura asociada al Juicio Final, pues en la religiosidad tardomedieval la Virgen es *advocata nostra*, sentada a la vera de Cristo para moderar su veredicto (McDannell-Lang, 1990:215); y fortalece el principio de esperanza abriendo a todas las almas la posibilidad de acceder al Cielo y de sumarse a sus asambleas felices, restringiendo la amenaza del infierno a los herejes contumaces. Se observa que, por distintos medios, ambas confesiones tienden a suavizar la profecía de Juan, cuyo Apocalipsis había cernido sobre el Medievo y las Guerras de Religión la sombra del aniquilamiento de la humanidad y el mundo: los protestantes, mundanizando el Más Allá con la promesa de una tierra renovada; los católicos, haciendo hincapié en la apertura del Cielo y en la comunicación íntima con Dios.

---

<sup>17</sup> El canto del cisne de la agitación quiliástica lo exhalan las sectas puritanas. La fe en la proximidad del fin del mundo y la confianza en que en el nuevo orden los santos heredarían la tierra, animaron movimientos de redención social y religiosa del tipo de los Cavadores (*diggers*), secta proto-comunista de base campesina. Un aliento milenarista escapa de este folleto de 1649 dirigido contra los terratenientes: "Vosotros, faraones, tenéis ricos vestidos y vientres llenos, tenéis hombres y vivís cómodamente; pero sabed que el Día del Juicio es comenzado y que os alcanzará muy pronto. Los pobres a los que oprimís serán los salvadores de la tierra. Si queréis encontrar piedad, que Israel sea libre, romped en pedazos las cadenas de la propiedad", Sabine, 1976:364.

¿Qué aportaron los siglos XVI y XVII a la configuración del futuro? Una impresión superficial nos llevaría a decir que, tras las Guerras de Religión, las estructuras temporales retornaron en lo esencial a su fisonomía pre-renacentista. La efervescencia por el futuro se canalizaba en una práctica religiosa renovada, asistida por el remozamiento de un Más Allá aproximado al creyente a través de toda clase de fianzas. En las alturas, volvía a refulgir de autoridad el viejo Cielo teocéntrico, cúspide de la cronoestructura medieval. Sin embargo, pese al aparente retorno de lo caduco, una nueva intuición de la vida y del tiempo se abría camino. Lo atestiguan las innovaciones escatológicas: la mundanización del Más Allá y su revalorización en detrimento del infierno, y la reconversión del Juicio Universal en inicio de un ciclo de regeneración.

La cultura secular no hizo notables aportaciones al concepto de futuro, si bien sembró las condiciones de su ulterior metamorfosis al introducir un germen de progreso relativo a la perfectibilidad de los gobiernos de Maquiavelo y la concepción cumulativo-progresiva del saber con asiento en la ciencia natural, formulada por Francis Bacon. Más patente es su aportación a la semántica temporal con el desarrollo de una sensibilidad laica del tiempo. A renacentistas y barrocos les fascinaba la muerte entendida como finitud física y la vivencia específica de la duración en el presente. El alma en el Más Allá seguía dependiendo de sus méritos religiosos, mas los avatares de la persona en este mundo los presidía el Destino. La popularidad del concepto de Fortuna en el Renacimiento ilustra bien el caso: Maquiavelo recupera la figura del círculo para describir la fortuna de los gobiernos, cuya actividad interpreta conforme a convencionalismos. El pensador considera que la política es artificio e invención, y se vuelve materia científica en tanto se autonomiza -es decir, se sustrae a la intervención de Dios- conforme a leyes que, como las del mundo natural, pueden conocerse y orientar al estadista. Un ejemplo palmario de esa mentalidad lo tenemos en las utopías renacentistas y barrocas, proyectadas no en el tiempo sino en el espacio, en islas desiertas o valles aislados (la Utopía de Tomás Moro, p. ej.). Su medular catolicismo no iba reñido con la certidumbre de que un mejor orden social era preciso y no podía dejarse librada su implantación a la mano de la Providencia. Su estructura rígida, minuciosamente planificada, refleja la concepción inventiva de la política y la confianza en la actividad terrenal del *homo faber*.

A la transición signficada por la Edad Moderna se adscribe el principio de la calculabilidad del tiempo, viabilizado por la difusión del reloj mecánico. "El presente espacializado e huidizo de la calculabilidad" (Marramao, 1989:76) tiene como telón de fondo el tiempo de la manufactura, el tiempo de la repetición de la física mecánica. La extraordinaria importancia cultural cobrada por el reloj,preciado objeto de colección de las clases altas, ingrediente infaltable de las pinturas de la época, trasluce una obsesión completamente nueva: la percepción del presente escaso. Jünger (1998) ha estudiado la transición del reloj de arena al de ruedecillas en los siglos XVI y XVII en

la pintura y poesía, y ha recogido gran cantidad de ejemplos de su uso artístico como sustrato de un estremecedor sentimiento de fugacidad, de una vida que se escurre a toda prisa como los granos de la ampollita. Un correlato de ese vivir efímero es el engrandecimiento de la figura del Tiempo o Cronos, figura gigantesca que se cierne sobre los mortales como el nuevo Dios junto a la Muerte, una percepción que anticipa la cosificación temporal de los siglos venideros.

En razón de esos hechos, la nueva intención temporal se colma de un contenido laico, no providencial, ensanchando el hiato entre designio divino y asuntos mundanos. Ninguno de los elementos indicados reúne la masa crítica para engendrar una nueva cronoestructura, pero sí para fertilizar el terreno donde brotarán posteriormente conceptos temporales originales. Tales razones explican que la Edad Moderna no se ligue a una cronoestructura definida, pues más bien encarna una zona de tránsito donde lo viejo no termina de morir ni lo nuevo de nacer. En ella no vemos una cosmovisión dominante sino el escenario de la demolición del esquema cósmico ptolomeico y la ocupación del proscenio por los modelos de Copérnico y Tycho Brahe. Había que redefinir la *Imago Mundi*, y en esa tarea jugará un papel de primerísimo orden el conocimiento del futuro, expresado a través de la lucha entre la sabiduría prospectiva de la fe y la predicción de la ciencia.

### 1.3.7. La profecía vira en predicción

A mediados del siglo XVII, la sombra del *Eschaton* que sobrevolara a católicos y protestantes se desvaneció. Tras más de un siglo de carnicerías atizadas por la inminencia del Apocalipsis, los contrincantes cayeron en la cuenta de que el "tiempo fugaz" anterior a la Segunda Venida de Cristo se había dilatado insensiblemente mientras que el Paraíso se mantenía rígidamente en su sitio, al otro lado de la muerte. Agotados en la espera, a uno y otro bando le urgía ahora curarse sus heridas, más que entretenerse en cábalas acerca de la fecha del incierto Armageddon. El empate de las Guerras de Religión (en los hechos una victoria del reformismo, pues el cisma se consolidó en la Europa del Norte y Central) asestó un mazazo a las expectativas quiliásticas de ambas partes. A diferencia de lo sucedido antes con el triunfo de la Iglesia sobre los paganos, cuando el clero equiparó su triunfo al cumplimiento de las profecías cristianas, ninguno de los firmantes de la Paz de Westphalia podía jactarse de tener las profecías de su lado. Por enésima vez, el Día del Juicio Universal se alejaba, corriéndose tres o cuatro siglos en el futuro, a tenor de las admoniciones de Nostradamus o de la última profecía papal, emitida en 1595. En estas últimas manifestaciones del saber profético el *Eschaton* es empujado muy lejos en el horizonte, un termómetro del enfriamiento de la "fiebre" escatológica. El diferimiento del Apocalipsis por varios siglos surte el efecto imprevisto de otorgar al futuro una profundidad temporal jamás vista.

La profecía quiliástica deja paso a la adivinación astrológica. La agitación que se apodera de Europa a partir del Renacimiento; la ruptura de la unidad religiosa; el omnipresente clima bélico y el desenlace de las guerras de religión, todos estos factores exacerban la incertidumbre general y promueven a la astrología como un medio fiable de prever las avatares de la Fortuna. Debilitado el profetismo religioso, la necesidad de sondear el porvenir va a ser saciada en parte por la astrología, un saber tolerado por la Iglesia gracias al cuidado de los astrólogos de no formular previsiones escatológicas, acotando sus pronósticos a los resultados de batallas, enfermedades y sucesiones reales. Pese a todo, hay que decir que su actividad no se desenvuelve sin problemas; el naciente Estado absolutista reprime de forma esporádica todas las formas de predicciones políticas y religiosas. "El estado puso en vigor un monopolio del control del futuro mediante la supresión de las lecturas astrológicas y apocalípticas del futuro. Haciendo esto, asumía una función de la vieja Iglesia con objetivos antieclesiásticos" (Koselleck, 1985:10)<sup>18</sup>.

Los intentos gubernamentales de estrangular tales prácticas no impedirán a la Edad Moderna vivir la hora gloriosa de los horóscopos, apuntalada por el fulgurante avance de la astronomía. En esos vaticinios astrología y astronomía se confunden: gracias al conocimiento más preciso del firmamento aportado por la segunda, la primera se inviste con la aureola de ciencia respetable, lanzándose a llenar el vacío dejado por la profecía apocalíptica. La paulatina evolución de la profecía astrológica en predicción astronómica es uno de los momentos estelares en la gestación del futuro moderno. En ese proceso un saber "irracional" orientado al mañana dio paso a un método "científico" de prever el porvenir; y en ello tuvo mucho que ver la llegada de los cometas.

El primer capítulo de ese episodio tuvo por actor a Tycho Brahe, el astrólogo-astrónomo de la corte danesa. Tycho veía en los cometas monstruos sobrenaturales creados por Dios, enviados como signos de sus designios; no obstante, dada su condición de cuerpos celestes los consideraba estudiables como los planetas. En virtud de ello predijo el curso del cometa de 1577, granjeándose una gran autoridad para sí y para el emergente cuerpo profesional de los astrónomos. De un modo parecido Johannes Keppler afirmó en 1601 que los cometas podían dar señas del fin del mundo y del nuevo tiempo por venir. No era el único en pensar así: las grandes desgracias asociadas a los cometas de 1664 y 1665 incitaron a Isaac Newton a aplicarse a la cometografía, apuntándose el logro de predecir el retorno del cometa de 1680. Otro acierto predictivo reforzó al prestigio de la astronomía: Edmund Halley, después de estudiar un cometa

---

<sup>18</sup> La incidencia política de las profecías había llegado a tal extremo que "Grocio, quien como fugitivo de la persecución religiosa escribió *De jure belli et pacis* en 1625, consideraba al designio de cumplir las predicciones, *voluntatem implendi vaticinia*, una de las causas injustas de la guerra. Y añadía la advertencia: 'Protegeos, teólogos arrogantes; protegéos, políticos, de los teólogos arrogantes', Koselleck, 1985:11.

divisado en 1607, dictaminó que se trataba del mismo aparecido en 1682; calculó su período en 75 años, y pronosticó su regreso para el año 1758. En dicha fecha retornó el cometa, y de un golpe quedaron confirmadas la periodicidad postulada de los cometas, su sujeción a una ley fija, y la fiabilidad de la predicción científica formulada a partir de tales leyes.

Inicialmente, los astrónomos no veían grandes diferencias sustantivas entre sus pronósticos y las antiguas profecías. En opinión de Newton "la escolástica, el papado y el derecho divino de los reyes se basaban en una mala cometografía. Restablecer la auténtica astronomía ayudaría a restablecer la verdadera política y la verdadera religión" (Howe y Vain, 1994:75). Newton asignó a los cometas el papel de agentes de la vida y de la regeneración de cielos y tierra, factores de la emergencia de lo nuevo, e intentó fundamentarlo científicamente. En paralelo, se afanó por calcular la fecha del Fin del Mundo con sus métodos matemáticos y militó enérgicamente en la política anticatólica de Inglaterra a fin de apurar el triunfo de lo nuevo (Clarke, 1988:182).

El giro acaecido en la actitud ante el mañana no puede ser más notable: antes los terrores apocalípticos inspiraban masacres por motivos religiosos; ahora promueven al perfeccionamiento de los medios predictivos. La profecía se apoyaba en la creencia en el fin del mundo; a la inversa, la predicción se nutre de la confianza en su continuidad. La vanguardia científica de entonces, la astronomía, se entrega con brío a cimentar la fe en el futuro con predicciones válidas. Difícilmente ilustrar mejor que aquí el *modus operandi* de la secularización, con las cadenas de interdependencia de la ciencia y la fe cruzándose en el punto donde la expectativa quiliástica se traslada de la esfera religiosa al orden secular, exacerbando la orientación al futuro y la necesidad del saber anticipatorio. No sorprende que en la empresa sobresalgan los intelectuales activos en el seno de la religión reformada: en los vigilados dominios del catolicismo escasamente dispondrían sus pares de margen de maniobra para practicar esta alquimia intelectual, gracias a la cual la profecía se transmuta en predicción científica, preservando el ornato de un saber próximo a la fe.

La tendencia siguió profundizándose. Bien entrado el siglo XVIII, la cometografía newtoniana gozaba de tal prestigio que "en 1761 el filósofo natural alsaciano Johann Lambert (1728-1777) consideró que los cometógrafos ilustrados se estaban convirtiendo en lo que él denominaba 'profetas autorizados' (Howe & Vain, ídem, p. 77). Ese estatuto se verá consolidado con Pierre-Simon de Laplace, autor de una cometografía perfeccionada y depurada de tintes escatológicos. Con sus aciertos el sabio francés convalida la predicción basada en la física mecánica como medio fiable de conocer el futuro, e instituye al científico en su único operador. Convencido de la validez de la predicción determinista, Laplace proclama que "Una inteligencia que, en un instante dado, conociese todas las fuerzas mediante las que se anima la naturaleza y la situación respectiva de los

seres que la constituyen, que, además, fuese lo suficientemente inmensa como para someter estos datos a análisis, entonces abarcaría en la misma fórmula los movimientos de los cuerpos más grandes del universo y los de los átomos más ligeros: nada habría incierto para ella, y el futuro y el pasado estarían presentes ante sus ojos. En la perfección que ha sabido dar a la astronomía, la mente humana ofrece un tenue esbozo de esta inteligencia" (Ibídem, pg. 78).

Una fáustica pretensión de saber anima el programa fundacional de la comunidad científica: ¡adelante, en pos del conocimiento de todas las cosas con el aval del dios laico del determinismo! Laplace es tajante: el universo es un complejo engranaje de piezas errantes que giran como peonzas al ritmo de la ley universal de la atracción descubierta por Newton y sujetos al determinismo por él mismo formulado. La mecánica celestial funciona de forma invariable, a la manera de una máquina rotativa perfecta regida por la reversibilidad temporal. En las trayectorias celestes el comienzo se confunde con el fin; los astros giran como las agujas de un reloj cósmico; e igual que la siguiente oscilación del péndulo es previsible, también lo es el futuro del Cosmos. El conocimiento de las condiciones iniciales permite prever con exactitud las consecuencias finales. Desde la historia natural trazada por Laplace se irradiará una cognición del futuro de nuevo cuño.

Los avances en la predicción científica con base en la astronomía van acompañados por el desarrollo de otra herramienta de sondeo del mañana: la teoría de las probabilidades. Entre el siglo XVII y el siglo XVIII, eclosiona un saber matemático dirigido a servirse del azar como medio de conocer las tendencias del futuro. Pascal, Leibniz, Fermat, Bernouilli, son algunos de los nombres comprometidos en la tarea. Otra creación de esos años, el cálculo estadístico, sentará los cimientos de una institución que se tornará decisiva en la gestión de las incertidumbres del mañana: el seguro -en 1687, Edward Lloyd abre en Londres su negocio dedicado al seguro marítimo-. La participación de Halley en el progreso del cálculo probabilístico da fe de las conexiones entre el esfuerzo predictor en el campo de la astronomía y los intentos similares en las matemáticas. En uno y otro caso, los datos (astronómicos y numéricos) del pasado ponen los cimientos de la plataforma de exploración del futuro (Bernstein, 1995). En los años sucesivos las técnicas predictivas se refinan y mejoran su alcance; sin embargo, el avance de la des-futurización tecnológica va acompañado de una expansión prácticamente infinita de los límites del porvenir.

### **1.3.8. Progreso y revolución.**

El siglo que ensalza la predicción científica, aquel cuyo *gadget* favorito es el reloj mecánico -aparato que encarna como pocos la lógica de la reversibilidad del flujo temporal-, es el mismo que, paradójicamente, alumbra la categoría de Progreso, cuyo punto de partida es la irreversibilidad del tiempo. Enunciada por el ilustrado Turgot a mediados del siglo XVIII, en su

obra *El panorama filosófico de los progresos científicos del espíritu humano*, la retoma Condorcet en el *Bosquejo de un cuadro histórico de los progresos del espíritu humano* (1794). En ambos textos "la historia y su tiempo recorren irreversiblemente, con un avance y una progresión irresistibles, una línea recta, en el último lo hace en diez períodos -se acababa de imponer el sistema métrico. Afortunadamente las descripciones históricas se limitan a unos pequeños esbozos, trazados a grandes rasgos" (Serres, 1991:397-398).

Cotejando los dos títulos destaca la pequeña mas decisiva diferencia: uno se refiere a los "progresos científicos" del espíritu humano; el otro habla a secas de los "progresos" del espíritu. ¿Qué indica la omisión del término "científicos"? Examinando la relación entre progreso y ciencia vemos que la fórmula conocimiento=acumulación de experiencia data de inicios de la Edad Moderna -ya Pascal vislumbró en la historia de la especie humana un continuo proceso de aprendizaje-; pero el progreso se restringía a los humanos, entendido como un cuantificador del crecimiento de su capital intelectual. y no transmitía su progresividad al tiempo en sí-. Turgot dará el salto en esa dirección: en su filosofía las ciencias aspiran a conocer las leyes de los fenómenos recurrentes de la Naturaleza; la Historia, en cambio, es el contexto donde la humanidad acumula conocimientos científicos cual escalones a estadios superiores de civilización. Redoblando su apuesta por la regularidad evolutiva del saber, Turgot esboza sus leyes, las leyes del cambio social.

Condorcet remata la tarea: contempla en la Revolución Francesa la alborada de una era nueva y gloriosa; el Progreso, convertido en fuerza motriz de la Historia, encamina la humanidad a un porvenir de democracia, igualdad entre las naciones y perfeccionamiento constante de la especie. Obrando el Progreso por acumulación, "llegará una época en que el sol alumbre sólo a un mundo de hombres libres que no reconocerán otro señor que su razón y en que los tiranos y los esclavos, y los sacerdotes y sus instrumentos estúpidos o hipócritas no existirán sino en la historia o en la escena" (Sabine, *ibid*, p. 421). La progresividad de la ciencia se ha hecho carne de la Historia. Queda explicada la omisión del término "científicos": al subsumirse el avance de la ciencia en la categoría de Progreso, su mención se ha vuelto redundante. Ese sobreentendido marca el tránsito a la era del progreso indefinido, la del Tiempo Moderno.

¿De qué índole es la prognosis de la filosofía de la historia? ¿Predicción o profecía? La ambigüedad pesará sobre los pronósticos de las filosofías de la historia como un pecado original (recuérdense las filípicas de Popper contra las "miserias del historicismo"). Una dificultad para separar lo profético de lo predictivo nace de la cientificidad reivindicada por el pronóstico progresista. A diferencia del profeta, el filósofo de la historia no cuenta con un Dios del cual

obtener el saber de lo que vendrá; su situación es más apurada pues, a diferencia del profeta -cuyo horizonte lo cerraba el *Eschaton*-, él afronta la apertura infinita de una Historia sin punto de oclusión. El predictor no abreva en un saber oculto; el suyo es un conocimiento expuesto al escrutinio público; debe pronosticar "racionalmente" y a la vez sortear la imprevisibilidad del libre albedrío que la secularización ha expandido exponencialmente. Cree salir del atolladero amparándose en la ciencia, la madre de la predicción, y con ese movimiento tiende un vínculo umbilical entre Historia y ciencia, por el cual la primera saca su validez de la segunda: "Creemos en la historia, extrapolando lo que se hace en las ciencias. La única prueba que tenemos para afirmar que la historia existe es la historia de las ciencias. Fuera de ella todo son dudas. Dios, razón infinita, garantizaba el camino hacia la salvación; la ciencia, depósito y función de la razón, sólo garantiza con sus resultados, sus conquistas y sus triunfos, que existe un determinado progreso" (Serres, ob. cit, p. 398). La Historia respalda su progresividad con el capital acopiado por la ciencia, pero esta reserva en oro tiene valor solo en un universo de procesos reversibles. La pregunta obligada es: ¿cómo deducir de lo reversible un saber predictivo de lo irreversible?

Quizás la respuesta nos la proporcione la trayectoria seguida por un concepto desde el ámbito de lo reversible al de lo irreversible. Hablamos del concepto de Revolución, desde su acepción astronómica a su enrolamiento en la terminología política, es decir, del pasaje de un saber de la Naturaleza a un conocimiento de la Sociedad. ¿Cómo una categoría espacial empleada en la descripción del movimiento cíclico de los astros, llega a devenir un vocablo político cuyo trasfondo es la irreversibilidad más tajante? Koselleck, que ha explorado la misteriosa conexión, incursionó en la Antigüedad y descubrió que la semántica de *Revolutio* aludía al retorno y la evolución cíclica (1985:41). Pero los renacentistas introducen un matiz: para ellos la Revolución ya no alude a un círculo idéntico a sí mismo; más bien el ciclo por ella trazado es asimétrico, pues denota una rotación de las formas políticas sin vuelta al inicio (Maquiavelo); un proceso que aúna en un mismo movimiento regularidad y desviación (Marramao, 1989).

La circularidad asociada al concepto sufre cambios semánticos ulteriores. En el siglo XVII, "el círculo, al recurrir, tiende a romper el círculo en un punto (como en el simbolismo arquitectónico barroco), haciéndolo empinarse en una curva y proseguir en forma de espiral" (Marramao, ob. cit, p. 118). La Gloriosa Revolución inglesa, con su ciclo de monarquía/dictadura de Cromwell/restauración, esboza un movimiento de esa característica (Koselleck, ob. cit., p. 42). Años más tarde, la regularidad predicada de la revolución en la astronomía se ve modificada cuando Laplace, al reparar en la excentricidad de las órbitas astrales, adivina en el retorno ligeramente desviado de los planetas la manifestación de una historia (natural). Inspirado por su hallazgo, pergeña una cosmogonía (nota VII de *Exposition du système du monde*) en la cual,



incorporando la termodinámica de Fourier, fija el origen del mundo en el enfriamiento de un fuego primigenio<sup>19</sup>. En astronomía revolución deja de significar una rotación cerrada sobre sí, como sostenía Copérnico en *De Revolutionibus orbium caelestium*: ahora cada giro aleja al mundo del gran fuego primordial; y cada revolución lo acerca a su imaginado fin, a la gran conflagración donde los cuerpos celestes arderán de nuevo, y fin del ciclo. Rizando el rizo, Laplace presenta el espectáculo de la irreversibilidad constituyéndose en el seno de la reversibilidad.

La Revolución temporaliza al Universo físico en consonancia con su temporalización de las formas políticas: de aquí en más la rotación de los regímenes seguirá una espiral ascendente, patente en la oscilación Revolución-Reacción-Revolución-Reacción del período 1789-1851, donde la Reacción nunca lleva al punto de partida y cada giro consolida los progresos anteriores. Esta geometría cambiante tiene importancia crítica. Contra quienes sólo ven en el tiempo moderno una transposición de la linealidad cristiana, Marramao precisa: el secreto de la Ilustración descansa en su combinación de lo cíclico y lo lineal, plasmada en la dupla Revolución-Progreso. Reprocesando la calidad restauradora de la *Revolutio*, derivada del mito de la creación como regeneración, común en la escatología barroca, la Revolución se torna en factor regenerador del tiempo y en apertura a lo nuevo. La revolución se empapa de progresividad; es avance; es el Progreso (una revolución de vuelta al pasado sería inconcebible).

Las grandiosos escenarios históricos proyectados por los Ilustrados no se piensan como cronologías vacías a llenar con un tiempo neutro; en ellos forma (tiempo) y contenido (progreso) se retroalimentan: el tiempo tiene calidad; es un itinerario de la ignorancia al saber jalonado por la historia de las ciencias y, como el conocimiento, infinito. El Progreso traduce la cualidad de "crecimiento" del tiempo<sup>20</sup>: la Historia arranca de un punto cero al cual se suman años agrupados en Edades que escalonan el perfeccionamiento humano (Löwith ve aquí la huella de la filosofía de la historia, la cual "ha mundanizado progresivamente la teología de la historia del *procursus* agustiniano hacia el reino de Dios hasta convertirlo en el hegeliano 'progreso en la consciencia de la libertad' y en la espera de Marx de un 'reino de la libertad' futuro" (Marramao, 1989:83).

<sup>19</sup> "Este magma se enfría en el transcurso de un nuevo tiempo, irreversible, y nadie sería capaz de remontar este camino. Todo se encamina hacia el frío, nadie puede templarse sin ayuda externa. Gracias a este lento enfriamiento se abren paso los planetas, desgajados del bloque, y con ellos las circunstancias derivadas. El tiempo reversible organiza las simetrías, en un régimen determinado, mientras que los desfases se comprenden por el tiempo orientado. Por eso decimos que las excepciones de la cosmología entrañan una cosmología", Serres, 1991:393.

<sup>20</sup> O, como expresa Péguy: "Esta teoría del progreso no viene a ser más que una especie de teoría de una caja de ahorros" dice Clio. De golpe y universalmente se crea una enorme caja de ahorros universal, una caja de ahorros común para toda la humanidad, una gran caja de ahorros intelectual, general e incluso universal, automática, para toda la humanidad, automática en el sentido de que la humanidad metería el dinero para siempre y no lo retiraría nunca, y que las aportaciones se añadirían infatigablemente. Tal es la teoría del progreso y tal es el esquema", cit. en Latour, 1993:106.

Iluminando el parentesco entre Progreso y Revolución, Berger observa que en ésta "casi todas sus versiones contienen elementos de los temas del progreso, del control tecnocrático y de la productividad. Una de las afirmaciones que aparecen una y otra vez en la propaganda revolucionaria es que su programa está en situación de 'realizar las tareas' con mayor seguridad y rapidez que los modelos gradualistas de desarrollo" (cit. en Marramao, ídem, p. 84). Par opuesto y complementario, su conjunción supone la soldadura de la fractura entre el tiempo mundano y la Razón: en la semántica temporal de la Edad Contemporánea, la historia posee un sentido (racional) y coincide con su dirección (progresista). El presente adviene en el tiempo del proyecto, del diseño, de la intención; el mañana, en el lugar de la realización, de la ejecución.

Mejor se captará la especificidad de cada término si consideramos el tema conexo de la aceleración. Aplicado al mundo social, este concepto alude al aumento de la tasa de cambio del ritmo histórico (una frase del utopista Campanella describe vivamente el aceleramiento histórico: "Hay más historia en cien años de la que tuvo el mundo en cuatro mil; y se hicieron más libros en estos cien que en cinco mil" (1602/1941:109). En la Historia, la sucesión vertiginosa de eventos otorga a la coyuntura una densidad cargada de significado: el tiempo que se quema entre las manos anuncia la llegada de lo nuevo, el cambio social. Hasta el siglo XVII, esa vivencia se ligaba al "tiempo fugaz" previo al *eschaton*; desde 1789 se une a la experiencia de la Revolución.

Al término de una silenciosa metamorfosis, la premura de la espera escatológica reaparece como vivencia de la aceleración, un rasgo eminente de la cronoestructura emergente ("También este aspecto se considera en términos de secularización de un tema teológico, presente sobre todo en la tradición protestante", escribe Marramao. En ella "la experiencia de la aceleración se vincula históricamente a la espera apocalíptica del Juicio Universal" (1989:87)<sup>21</sup>. Haciendo honor a la frase de Leibniz, "el presente está preñado de futuro", la revolución, forma extrema de la aceleración, da a luz un mañana esplendoroso. Con su consumación, la irreversibilidad se apodera de la Historia: corte total con el pasado, la revolución catapultó la humanidad al futuro.

---

<sup>21</sup> El pensamiento agustino fue retocado por Calvino respecto de la situación del alma entre la muerte y el Juicio Final. Abolido de su fe el Purgatorio, a los reformistas les urgía disponer de un lugar donde poner las almas en el interin. Calvino solventó el problema argumentando que si bien el alma del difunto permanece a la espera, no por ello queda inactiva, pues desea el encuentro con Dios. "Para Calvino el deseo es algo dinámico, que mantiene al alma 'en la carrera' (*in curso*) hacia la divinidad. 'Su deseo se mueve siempre hacia adelante hasta que la gloria de Dios es plena, y esta plenitud aguarda el día del Juicio'. Con ello Calvino abrió un resquicio a la posibilidad de que, al menos hasta el momento en que el alma se una al cuerpo espiritual, progrese en su bienaventuranza. En el período intermedio que va de la muerte al Juicio Final, la posibilidad de progreso existe sólo porque no se consigue la plena glorificación en el mismo instante en que se llega al otro mundo" (McDannel & Lang, 1990:266).

Aceleración, revolución y escatología se entrelazan sin solución de continuidad en el último ascenso de la fiebre milenarista, en la guerra civil inglesa de 1630-1640. Un profundo fervor quiliástico empuja a las huestes protestantes contra toda forma de tiranía, en la que ven la siniestra faz del Anticristo. Todas las filas se tiñen de fervores quiliásticos de variadas clases: moderado, rabioso, fanático, pragmático. Cromwell, tras flirtear con las sectas extremistas (la Cámara de los Comunes llegó a emitir una declaración apocalíptica), finalmente las hizo a un lado; mas el cubo de agua fría definitivo fue la Restauración de la monarquía. Derrotados mas no desanimados, los milenaristas recalcitrantes mantuvieron viva su esperanza con la emigración a las colonias americanas, en pos de la visión de la Nueva Jerusalén. Así, la postrera oleada quiliástica se consumió gestando la primera Revolución digna de su nombre (Thompson, 1996:81-106).

Finaliza el gran proceso de secularización de Occidente. Demolido el edificio medieval, sobre sus cimientos ha erigido la nueva sensibilidad temporal aprovechando los materiales de la construcción derruida, recombiniéndolos: la teología cristiana se transubstancia en metafísica; el *procursus* del alma en progreso de la Historia; la Cristiandad en Humanidad; la expectativa escatológica en futurización; el "tiempo fugaz" en aceleración histórica; la función clerical en función intelectual; la historia Cristiana en Historia Universal; y la teleología salvífica en teleología progresista. Por último, se registra un drástico cambio en las relaciones entre Cielo y Tierra: el orden vertical se transforma en una línea horizontal; sin embargo, el tránsito por esa línea de la Historia, del pasado al futuro, adopta el curso de una ascensión, asegurada por el Progreso. La suma de las transmutaciones cristaliza en un artefacto filosófico y cognitivo, el Tiempo Moderno.

Explicado el cómo; falta saber el por qué, es decir, identificar qué profunda exigencia social vino a atender la nueva concepción. Salvo que creamos que los paradigmas cognitivos flotan a la deriva por el mar de las ideas hasta encallar en formaciones sociales, (aún así) hemos de identificar su significado en relación con ellas. Una explicación la da un seguidor de Luhmann, Nasehi (1994), al afirmar la funcionalidad del Tiempo Moderno como factor integrador de una estructura social de complejidad inédita, amenazada de desestabilización por el vacío aparecido en su centro tras el derrumbe de la cosmovisión cristiana. En el Medioevo, la estructura social y la temporal formaban una unidad garantizada por dos condiciones: el inmovilismo de la sociedad y una historia destemporalizada. El crecimiento exponencial de la complejidad iniciado en la Edad Moderna y el vacío creado por la desarticulación del orden estamental-teocéntrico, plantearon con urgencia la necesidad de vertebrar los sub-sistemas emergentes, y no de cualquier manera: la unidad social debía resolverse de un modo capaz de soportar una diferenciación incesante. La solución fue "la temporalización de la complejidad y la universalización de la temporalidad" (idem, p. 51).

"Historia y progreso -ambos empleados como sustancias colectivas que universalizan las historias y progresiones de la ciencia, la moral, el arte, el derecho, la política y la economía- dan a cada específica historia sistémica un fondo universal que sacia su necesidad de legitimación y una adecuada autopercepción. El tiempo, completamente historizado y excluido de los específicos dominios funcionales, se reintegra al sistema funcional como la categoría universal de la edad moderna, el progreso y la perfección immanente del mundo. A cada subsistema funcional se le asigna por consiguiente una plaza dentro del conjunto de la sociedad (...) La política, el derecho, la moral, la economía y la ciencia pueden marchar bajo diferentes banderas, pero comparten el objetivo común de contribuir al progreso y a la edad moderna" (Nasehi, *ibid*, p. 51).

La consecución de la unidad del sistema no fue asunto del que los actores no fueran conscientes. La necesidad de una *Imago Mundi* estable era vívidamente sentida en la Edad Moderna, y a diseñarla se aplicaron los esfuerzos de los sabios, con Newton a la cabeza, empeñados en describir el Universo como un mecanismo de relojería perfecto, en el marco de coordenadas espaciales y temporales nítidamente definidas. El ajetreo científico, filosófico y religioso de los siglos XVII y XVIII bien puede pensarse como la dispersa obra colectiva de alzamiento de los pilares de la renovada puesta en escena del mundo, con el Tiempo Moderno como pieza clave de su urdimbre. Un espectáculo nada apacible, por cierto, pues su montaje ocasionó fieras disputas entre los aspirantes a arquitectos del gran edificio conceptual, y no solamente por cuestiones académicas. La crónica de la cometografía nos ha mostrado su faceta de lucha de poder, recordándonos de que, entre los modernos como en los *primitivos*, la gestión de los sistemas temporales se entrevera con la pugna de colectivos expertos por declararse "Guardianes del Calendario".

### 1.3.9 La aceleración

En la filosofía de la historia del siglo XVIII, la expectativa escatológica se trasvasa al futuro abierto: los hechos del presente cobran sentido y justificación si remiten a objetivos que siempre son metas futuras. La Historia moderna pasa a concebirse "ser del futuro", y su apertura a un mañana cuyos detalles se ignoran hace de ella, a diferencia de la Historia Sagrada, una totalidad incompleta. Secularizada, la brújula escatológica se disfraza de Progreso indefinido, el medio oficial de orientación temporal en la Modernidad<sup>22</sup>. "La planificación del porvenir asume así a

---

<sup>22</sup> El proceso no fluye en dirección única, de la religión a la sociedad civil; también retroalimenta la esfera religiosa con la aparición del Cielo Moderno. En la Ilustración, Emmanuel Swedenborg imagina un Más Allá en sintonía con los anhelos de progreso de la época. El Cielo de Swedenborg se halla atravesado por el movimiento y abunda en metáforas relativas al crecimiento. En vez de la contemplación eterna de Dios predicada por los modelos teocéntricos, el Cielo Moderno existe en constante mudanza, con las almas en permanente variación. Swedenborg patentó la idea de progreso divino: en su mundo celestial las cualidades terrenales (trabajo, amor y sexualidad) se perfeccionan, pues el libre albedrío continúa rigiendo al alma en el Más Allá. "Swedenborg, como representante de la Ilustración que era, mantenía que la naturaleza humana era fundamentalmente buena y que el destino último de

justo título las funciones de la providencia. En esta secularización se halla el fundamento común del concepto moderno de progreso y del concepto de revolución", apunta Marramao (1989:82).

En el cristianismo la cascada de los años fugaces se asociaba a la inminencia del Juicio Final; y en la Modernidad la aceleración adopta una cualidad revolucionaria. Al acabar el siglo XVIII, las manecillas del reloj de la Historia se ponen a girar más y más velozmente, disparadas por el cambio cataclísmico acontecido en Francia. La revolución es una forma de la aceleración caracterizada por el corte radical con el pasado, ruptura simbólicamente denotada por la instauración del nuevo calendario. Ninguna revolución se desenvuelve a ciegas; su rumbo apunta al cumplimiento de tareas de progreso, "al adelantamiento de la hora" perseguido por los revolucionarios, cuya ejecución presupone y confirma la factibilidad de la Historia. La aceleración revolucionaria contrae brutalmente el presente, que se desvanece bajo los pies de sus actores, obligándolos a la fuga hacia adelante que se volverá el lugar común de la política moderna.

Revolución y aceleración surten un drástico efecto en los horizontes temporales, el pasado y el futuro. Koselleck resume las alteraciones en un fenómeno fundamental: la desconexión entre el espacio de la experiencia (el pasado presente) y el horizonte de la expectación (el futuro presente). Antes del siglo XVIII, el saber del pasado era reverenciado como la herramienta más confiable con la que rasgar el telón del horizonte. El ingreso en la era de las revoluciones, al abrir un abismo entre lo viejo y lo nuevo, debilitó irreparablemente esa confianza. "Durante la Edad Moderna (*Neuzeit*) la diferencia entre experiencia y expectación se ha expandido de forma creciente; más precisamente, la Edad Moderna es primero entendida como un *neu zeit* (tiempo nuevo) a partir de que las expectativas se han distanciados para siempre de todas las experiencias previas" (1985:276). Esta diferencia temporal determina la vivencia del futuro moderno: al convertir el sustrato de la prognosis en arenas movedizas, el mañana se torna problemático. Esto no quiere decir que el pasado se encoja; al contrario, la geología y la historia multiplicarán exponencialmente su profundidad temporal; significa que el atributo de novedad radical ganado por el mañana le desvincula de todo lo que la experiencia tiene para ofrecer.

Como queda dicho, el componente escatológico gravita enormemente sobre la vivencia fugaz del *tempo* revolucionario. Sin embargo, no conviene perder de vista que los conceptos temporales también se nutren de procesos ocurridos en las esferas de la tecnología y la producción. En el

---

la humanidad era el cielo" (McDannel & Lang, 1990:290). Semejante viraje de la escatología revela cómo las energías intelectuales de la época apuntaban, dentro de la variedad, al mismo rumbo. Difuminado el infierno, la Humanidad marcha a un futuro radiante en la Tierra y en el Cielo; no puede pedirse una prueba más clara de los vasos comunicantes entre el Más Allá y el futuro moderno.

caso de la aceleración la deuda es palpable en su componente maquinístico. En efecto, la propia noción es tributaria de la física -la velocidad creciente de caída de los cuerpos estudiada por Newton- y del movimiento de las máquinas, y del tiempo abstracto, a su vez una emanación del tiempo reversible de los experimentos. Cuanto mejor se controle la aceleración, se razona, mayor cantidad de ensayos se realizarán y más avanzará el saber, un avance equivalente a Progreso. Trasladada a la política, la aceleración cobra la forma de un grandioso experimento por incrementar en lapsos cortos el capital intelectual, moral y político de la humanidad, apurando la marcha por la senda evolutiva. Allí empalma con la otra categoría importada de la física, la revolución, y como ella traduce al tiempo social procesos referidos inicialmente al espacio<sup>23</sup>.

Los pensadores positivistas, advertidos de la dimensión experimental de la aceleración, tratan de formalizarla en un saber sistemático del cambio, la Ingeniería Social. Da lo mismo que los "ingenieros sociales" planifiquen desde un Ministerio de Educación o desde un Comité de Salvación Pública; lo importante es que, aplicando ese saber en reformas alternadas de revoluciones, la sociedad burguesa institucionaliza su vocación de viajera del tiempo (Giddens, 1995)<sup>24</sup>. A caballo de la aceleración creciente, la sociedad se lanza a en una travesía hacia la Tierra Prometida del futuro. En un trabajo anterior examinamos esa aspiración a través del prisma de una creación literaria, la Máquina del Tiempo. Ideado a finales del siglo pasado por el escritor de ciencia ficción, H. G. Wells, este artefacto encarna la confianza de una época en la capacidad de la técnica para apurar el cambio social. Paradigma del reloj perfecto, la Máquina imaginada por Wells significa el entronizamiento del Tiempo de la física mecánica. El Viajero del Tiempo, el científico-aventurero héroe de la sociedad industrial, manipula sus palancas como quien pone en hora las agujas de su reloj de pulsera y las eras históricas se abren a su paso; sus prodigios tecnológicos le sitúan por encima de las barreras temporales, convertido en Amo del Tiempo.

Fantasías de esta clase vienen a satisfacer un anhelo ampliamente extendido en la sociedad decimonónica: el control de la aceleración. El trepidante viaje al futuro abierto, si bien cargado de

---

<sup>23</sup> La aceleración se transmite primero a áreas del saber como la geología, según se aprecia en la corriente catastrofista de la geología de principios del siglo XIX. A fin de conciliar el tiempo bíblico con los procesos de las ciencias naturales, algunos geólogos conjeturaron que 6.000 años atrás se habría producido una aceleración de los ritmos naturales. Con el propósito de encajar la inmensidad de cambios geológicos y biológicos recientemente descubiertos en los anales de la religión, "esta interpretación reservaba además a la humanidad un lugar privilegiado en el proceso geológico. De esta manera se alegaba que Dios había esperado que la Tierra estuviera en reposo para poblar su superficie con seres humanos. Al defender la existencia de un tiempo propio de la geología, Lyell negaba radicalmente estos dos tiempos privilegiados", refiere Geof Bowker (cit. en Serres, 1990:441). Lyell postulaba la existencia de un único tiempo sin punto de inicio preciso.

<sup>24</sup> Imbuido del mismo espíritu de ruptura con el pasado, Auguste Comte, padre de la sociología, concibe un calendario positivista donde bendice el matrimonio entre la historia y la ciencia; en él el santoral del calendario gregoriano es sustituido por los héroes del avance intelectual: Salomón, Confucio, D'Alembert, Arquímedes.

promesas, suscita en los individuos toda clase de incertidumbres en su vida cotidiana. Para gestionarlas aparece el principio de responsabilidad. "La formulación de este principio se liga al advenimiento del liberalismo. Era una cuestión de la más alta estrategia. Eso estaba explícito al comienzo del siglo XIX: se trataba de hacer a la gente previsora, de abrirlos al porvenir, de impedirles vivir sólo en el presente. El principio de responsabilidad pasa por una relación hombre-naturaleza tal que todo lo que me sucede debe ser considerado una sanción, buena o mala. Responsable de mí mismo, no sabría atribuir a nadie más que a mí la razón de mis fracasos" (Ewald, 1996:385). Dicho criterio, consagrado en los Códigos Civiles burgueses, entraña un modo de enfrentar la incertidumbre que descarga las obligaciones previsoras en el individuo (el "buen padre de la familia" de la jurisprudencia); y, al implantarse en un orden clasista donde una minoría de sujetos dispone de considerablemente más recursos que la mayoría para ejercer la virtud de la previsión, supone una distribución desigual de los riesgos de cara al futuro.

### 1.3.10 La utopía

Si la revolución es ejecución de un proyecto, cabe inquirir cuál es el contenido de tal proyecto. La cuestión nos dirige a otra idea moderna: la utopía. Pocas mutaciones hablan con tanta elocuencia de la temporalización de las formas políticas como el pasaje de la utopía clásica a la ucronía. En paralelo al concepto de revolución, la estructura del género cambia de coordenadas en el siglo XVIII: su alteridad espacial muda en otredad temporal. Sí, la sociedad perfecta abandona su emplazamiento en una isla coetánea al autor y se aposenta en el futuro: se vuelve ucronía. La primera obra con una embrionaria orientación al futuro sería *Epigone, histoire du siècle futur*, de Jacques Guttin (1659), seguida de dos textos británicos, *The Memoirs of the twentieth century* (1733) y *The Reign of George VI, 1900-1923*, (1763); pero el título de primera ucronía recae en *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais* (1770), un escrito de Louis-Sébastien Mercier donde anticipa la destrucción de la Bastilla y el florecer de los ideales ilustrados (Trousson, 1995).

Formalmente, la utopía pertenece al terreno de la literatura, donde se la considera el género narrativo abocado a la descripción de una sociedad más adelantada con respecto a la propia del autor. Por lo general las utopías se despliegan en escenarios urbanos; algunas son obsesivamente sistemáticas; otras exhiben cierta vaguedad en los aspectos organizativos. Sistemas cerrados, armónicos, carentes de futuro, tienen por único horizonte al pasado, el presente del autor. En su quietismo se ha querido ver un parentesco con el fin de la historia y la armonía celestial de la escatología; sin embargo, en ellas la intervención divina es sustituida por la voluntad del Hombre: basta repasar el catálogo de leyes sociales urdidas por los utopistas para medir su fe en la planificación voluntarista; ellos creían con fervor en la invención de leyes cuyo funcionamiento descontaban, según enseñan la multitud de tentativas utópicas en los siglos XIX y XX.

El socialismo utópico es una variante de la utopía surgida a posterioridad de la Revolución Francesa, en parte del desencanto por su incumplimiento de los ideales racionalistas, en parte de la creencia revolucionaria en que el ser humano puede, si se lo propone, hacer la Historia o fijarle los ritmos (una factibilidad derivada del mito prometeico del *homo faber*, cuya semilla se encontraría en el principio práctico-activo del cristianismo). A la vista de tal filiación, se entiende que el discurso utópico mantenga lazos de sangre con los pensamientos revolucionario y liberal progresista. Tierra Prometida de la Edad Contemporánea, la utopía alimenta tanto el proyecto revolucionario como el reformista. Para ambos, la distancia o proximidad del nuevo orden con el horizonte utópico de referencia da la medida del éxito o fracaso del cambio emprendido. A partir del siglo XVIII, la utopía se torna un componente sustancial del programa de la des-futurización.

Los autores del socialismo utópico, hermanados por su rechazo -parcial o completo- a la propiedad privada, pergeñan sus modelos como propuestas para el cambio social planificado. Las colonias utópicas florecerán en Estados Unidos, país que tras la revolución de 1776 se les figura a los europeos la patria del futuro. La plétora de tentativas utópicas fecundará al movimiento social de varias formas; en su faz gradualista engendrando el cooperativismo; en su vertiente radical, traspasando su caudal de imágenes emancipadoras a las huestes socialistas. En el traspaso se registra un cambio de magnitudes: los experimentos ya no se efectuarán en colonias agrícolas o fabriles sino a escala de la sociedad entera -al marxismo las islas utópicas le repugnaban tanto como las "robinsonadas" del liberalismo clásico, tubo de ensayos de organización social burguesa.

Desde su óptica, la utopía es una ideología pre-revolucionaria, una parada en el camino a la teoría científica del cambio social -el materialismo histórico-, cuyas leyes no pueden ser diseñadas ni impuestas sino identificadas a fin de actuar conforme a ellas. Con esta profesión de fe anti-voluntarista el marxismo cree expurgarse de ramalazos utópicos; mas, si damos crédito a la propuesta de Puente Ojea de considerar a la utopía el horizonte de toda representación del mundo, en el marxismo habría un horizonte utópico en la visión del comunismo, la sociedad sin clases. La disputa sobre la naturaleza utópica del marxismo se prolonga interminable; nosotros nos limitaremos a recordar con Kolakowski (1975) que no hay acción revolucionaria sin impulso utópico; a constatar que nadie cuestiona la proyección al futuro del marxismo; y a levantar acta de la existencia de un profuso cuerpo de discursos utópicos que se irá adhiriendo al "socialismo científico" hasta su puesta a prueba en la Rusia de 1917.

Seguros de conocer las leyes históricas, los socialistas "científicos" se consideran óptimamente dotados para establecer la sociedad sin clases, meta compartida con los socialistas utópicos. De la



cientificidad postulada de su doctrina los maxistas derivan la veracidad de sus predicciones sobre los estadios futuros de la civilización, cargadas de inexorabilidad histórica. El marxismo viene a decir lo no dicho de las utopías: en vez del falso tiempo (u-cronos) donde flotaban aquellas, su teoría y práctica enclavan el imaginario utópico en la médula de la Historia (Labica, 1993).

### 1.3.11 El evolucionismo

La civilización occidental transcurre el siglo XIX corriendo en pos del futuro con reformas, revoluciones y planos de ciudades utópicas en la mano. La aceleración se vuelve conquista del futuro y, en sentido amplio, del tiempo. El caudal de conocimientos generado por la colosal innovación científico-técnica dilata las escalas cronológicas; los datos de la geología, la paleontología y la teoría de la evolución liquidan la cronología bíblica, y el cómputo regresivo "Anterior a Cristo" infunde al pasado una gran profundidad. La constitución de la "historia natural" consolida, junto con la Historia, la linealidad temporal. "Sólo mediante el compromiso de la historia natural con la ciencia y el firme establecimiento del orden evolutivo del pasado fue que se abrió la puerta de par en par a un futuro reconocible también como evolutivo, y, como tal, abierto también a programas aplicables de intervención científica y tecnología" (Nowotny, 1989:200). Simétricamente, la flecha del tiempo se extiende adelante, dilatando el futuro de forma interminable; si la historia no tiene fin, tampoco lo tiene el saber, el crecimiento económico y la evolución biológica, a la cual Darwin le hace partícipe de la progresividad atribuida a la Historia.

A las escalas humanas se superponen las vastísimas magnitudes de la Historia Natural: las cronologías del darwinismo, la geología y la astronomía amplifican hasta el límite del entendimiento la profundidad temporal: de arcos temporales de un puñado de miles de años se salta a magnitudes de decenas de millones de años. Cada operación supone un salto correlativo en la complejidad sintética de las nociones temporales: de las cronologías de la Antigüedad, armadas con las listas de reyes, a las escalas cósmicas medidas en años-luz media un abismo mental. Incesantemente, los parámetros temporales conquistan cotas de autonomía frente a los procesos de referencia iniciales; en su trazado intervienen desde las capas del Cretácico a las danzas de la Vía Láctea. Parejamente, de la mano de la astronomía la apertura del futuro roza la desmesura: de desaparecer la Tierra, no representaría el Fin del Mundo: perduraría el Universo infinito. Después del futuro, susurran las estrellas, siempre habrá otro futuro<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> La apertura en dos líneas infinitas del horizonte temporal genera en los occidentales la avidez por dotarse de marcos conceptuales que les ayuden a captar en toda su extensión el tiempo a colonizar. La aparición de las Ferias Universales en la segunda mitad del siglo XIX colma en parte esa necesidad al brindar un escaparate en el cual contemplar y asimilar los tesoros del pasado recién descubierto y los prodigios imaginados del futuro inminente. Cuadros sinópticos vivientes del Tiempo Moderno, las Ferias Universales mezclan los dinosaurios del Crystal Palace, los marionetas hidráulicas de última generación y los indígenas de las colonias de ultramar.

No todas las energías se insumen en colonizar el futuro; a la sociedad burguesa le preocupa completar su dominio del espacio, consumado formalmente a finales de siglo cuando los europeos se reparten el planeta en los mapas de las conferencias coloniales. Mas tiempo y espacio van indisolublemente unidos: la instauración del Horario Universal Standard en 1888 remacha el poderío de Occidente, en un gesto evocativo de los mandarines chinos, cuando anexaban un territorio al Imperio con la fórmula de que "sus habitantes habían recibido el calendario". Tiempo mecánico e Historia convergen: el imperio del reloj se afirma para mejor marcar la hora triunfal de Occidente; un triunfo visible en el establecimiento de una peculiar diacronicidad dentro de la sincronicidad: los occidentales subdividen el presente en zonas *históricamente* desiguales: a la cabeza, Europa y Estados Unidos, la Modernidad; en la base: África y Oceanía, la prehistoria; entre ambos: chinos, egipcios, hindúes, la Antigüedad. En conformidad con la secuencia de estadios culturales del evolucionismo, las disparidades se distribuyen a lo ancho del curso de la Historia, suscitando un cruce de perspectivas desniveladas por el cual sociedades coetáneas se observan entre sí emplazadas en distintas posiciones temporales: Estados Unidos les parece el futuro a los europeos; a los latinoamericanos el porvenir se les figura situado en Europa; y los occidentales en su conjunto contemplan a los demás hundidos en el pasado (Said, 1990:271ss).

En la colonización del espacio y el tiempo confluyen el tiempo mecánico y la filosofía de la historia. El tiempo vacío del reloj asegura la sincronización de los sub-sistemas, pero no articula la unidad del conjunto: se precisa una fuerza cohesiva más poderosa. Tal es la función impuesta a la Historia: dar un sentido teleológico a la vivencia del tiempo newtoniano, de modo que sus relojes marquen el paso irreversible de la Historia progresista. Como la teleología no asegura la integración, interviene el esquema evolutivo de la Historia y sus categorías universales aptas para engarzar los sub-sistemas en el conjunto. Las desigualdades visibles en el mundo decimonónico -la modernidad europea, el tribalismo africano, el despotismo asiático- traducen la contemporaneidad de los no-contemporáneos, situación que fijará a los rezagados la meta de sincronizarse con el estadio superior (de aquí la fascinación ejercida en la periferia por la revolución, la fórmula mágica para sincronizar lo viejo y lo nuevo, expreso en la teoría de la revolución permanente: la dialéctica del cambio revolucionario combina fases de desarrollo, permitiendo a sociedades rezagadas "saltarse" etapas recorridas por sus predicciones). La Historia Universal establece un signo de equivalencia entre el mundo y un tiempo cualitativo, vendaval de energías utópicas.

Colonizado el globo, se reactiva el interés por el futuro. Una manifestación de ello es el género literario "de las guerras futuras", novelas que hoy llamaríamos de "política-ficción" (Clarke, 1993). Proyectando las tensiones internacionales, sus autores urden tramas de conflagraciones venideras entre británicos, alemanes, americanos, japoneses y chinos (a esas novelas se debe la

expresión "peligro amarillo"). Junto a las consideraciones geopolíticas, en sus argumentos domina la innovación técnica en la forma de armamentos cada vez más letales, delatando una percepción sombría de la revolución industrial, la sospecha de que en las fuerzas productivas anidan potencias destructivas. Un tinte claustrofóbico comienza a teñir la intuición finisecular del futuro. La proyección a los territorios de ultramar, salida de los excedentes de mercancías y población, se agota y se avecinan pujas violentas por el reparto del mundo. Indicios por doquier atestiguan el deslizamiento de las potencias hacia una guerra generalizada. Por si fuera poco, el pujante movimiento obrero pone en tela de juicio el orden capitalista. La burguesía se muestra insegura: en la lontananza gana forma y volumen, como una oscura nube de tormenta, el futuro socialista.

### **1.3.12 Primera Crisis de futuro**

A principios del siglo XX, relata Kern (1983), la intuición temporal de Occidente conoce otra fase: el pasado gana en profundidad; el futuro en apertura; y el presente en espesor. En parte ello ocurre como una lógica culminación de procesos previos (la historificación del pasado acentuada por los adelantos de las ciencias naturales); pero también a resultas de transformaciones tecnológicas de vasto calado que intensifican la simultaneidad de los acontecimientos y la percepción de una redoblada aceleración. Gracias a esos factores, el tiempo histórico se autonomiza más y más de los ritmos naturales. "El espacio político y social de la acción se ha vuelto seriamente desnaturalizado bajo el impulso de la tecnología", apunta Koselleck (1985:95).

Las promesas del cambiante escenario -la aceleración rugiente que motoriza la dilatación colosal de la simultaneidad, los vastos territorios vírgenes del porvenir-, todo ello despierta en amplias capas sociales un optimismo embriagador cuyo fiel exponente es la estética futurista (en su voluntad violenta de apropiación de los frutos del Progreso, los futuristas rusos e italianos confiesan la condición rezagada de sus países, el motor de su impulso a saltar al tren en marcha de la Modernidad). Pero la apertura del futuro se revela de tal calibre que, contra los intentos de domesticación, persiste un resto indomable: si una de sus caras exhibe risueña los bienes del progreso, la otra ruge amenazadora: es el futuro fuera de cauce, lanzado contra el presente por una aceleración descontrolada. La Gran Guerra viene a dar razón a quienes temen, más que un encuentro, el estrellamiento contra el futuro; la fatídica concatenación de hechos que empujan las declaraciones de guerra en setiembre de 1914 indica, al entender de Kern, el desajuste entre el marco creado por la temporalidad emergente y el ritmo decimonónico de las cancillerías, habituado a una escansión más pausada de los acontecimientos, un cabal ejemplo de la autonomía cobrada por el tiempo, y de los peligros del desfase cuando éste afecta a los centros de decisión.

Ya antes de la Primera Guerra Mundial se levantan voces contra las falacias del Progreso (las críticas de los grandes agoreros, Nietzsche, Freud y Dilthey son ejemplares en ese sentido). Pero el descrédito de la filosofía de la historia entre la intelectualidad se ve mitigado por su apuntalamiento desde las filas socialistas. Cuando la fe de los burgueses en los postulados del Progreso flaquea, la izquierda -la reformista y la revolucionaria- los reafirman en su altar. La Revolución bolchevique enarbola las banderas del Progreso que la burguesía ha dejado caer, se ufanan los comunistas, seguros de que el éxito coronará su asalto a los cielos. Lo que los comunistas reprochan en todo caso a la idea de Progreso es su imperfecta aplicación, la distribución desigual de sus dones, su destructividad innecesaria; a sus ojos el Progreso sobrevuela incólume por encima de las ruinas de la ideología burguesa; es un bien de la humanidad asegurado por la filosofía de la historia, la nodriza del socialismo. Del brioso impulso futurizador de Octubre dan fe los proyectos arquitectónicos de los años heroicos, las comedias de Maiakovski, líder del futurismo ruso, asimilando la revolución a una máquina del tiempo que transportará al futuro a la atrasada Rusia, y la impresión recibida por los visitantes extranjeros a la URSS, resumida en la entusiasta frase de André Gide: ¡He visto el futuro y funciona!

De la crítica de la intelectualidad al Progreso de inicios del siglo XX, Lukács emitirá un juicio lapidario: el capitalismo, viendo que la Razón histórica le es adversa, abraza el irracionalismo y tira a la hoguera los valores de la Ilustración. ¿Tiene razón? Solo en parte. Lukács mete en el mismo saco a Nietzsche y a los precursores del nazismo. En realidad, si Nietzsche, Dilthey, Freud y otros pensadores atacan la Razón histórica es en busca del escape de sus callejones sin salidas. En nada comulgan con la postura del Tercer Reich, merecedora del calificativo de reaccionaria en el más puro sentido, esto es, rechazo al cambio inherente al Progreso y la Revolución. Con su Reich de los Mil Años, Hitler disfraza con un milenarismo torcido la liquidación del programa de la Ilustración, incluida la idea de futuro abierto. Del mañana prometido por el nazismo se desprende el paisaje de una civilización estancada bajo un poder totalitario inmutable, donde el dinamismo social -tras la clausura de la esperanza del futuro- se encauza en la guerra de conquista, la explotación, el genocidio y la esclavitud de la mayoría de la Humanidad en nombre de una doctrina que no guarda más promesas que para su única beneficiaria, la raza superior.

Detrás de Hitler se refugia una burguesía a la que sí le cabe el dictamen de Lukács: una clase que ha perdido la fe en el Progreso y presiente que el futuro pertenece al socialismo. En los años de la Gran Depresión, cuando los economistas no aciertan a ver la salida a la crisis del capitalismo, la elite germana sólo divisa en su horizonte a la revolución. Por fuera de la utopía socialista, la única imagen de futuro disponible es la del desfalleciente modelo liberal; la desfuturización había alcanzado un punto límite en que sólo parecía posible un futuro. Encarada a tal perspectiva, la

burguesía alemana se embarca en una ofensiva desesperada por su supervivencia, sustentando un régimen que sólo rescata de la Modernidad la "racionalidad de los medios" y tapa su desnudez ideológica con una *melange* de pastoral racista y mitologías nórdicas. Entonces la Alemania de los *junkers* se transfigura en un engendro cebado en el saqueo, los trabajos forzados y el despliegue furioso de las fuerzas destructivas, combinando la más sofisticada ingeniería con la política bárbara de tierra arrasada; un impulso suicida<sup>26</sup> que da pábulo a la tesis de la "crisis final" agitada por quienes ven las brevas maduras para el asalto definitivo al futuro, la revolución mundial.

### 1.3.13. El estalinismo

La pugna entre las dos percepciones temporales, el futuro revolucionario y el "congelamiento temporal" de los nazis, tuvo un desenlace al fin de la II Guerra mundial: el atractivo del Estado Soviético y su ideología se acrecentó con su victoria sobre el nazismo. A ello se sumaba el extraordinario despegue económico y social de la URSS en los años '30, enormemente contrastante con el marasmo del capitalismo tras el *Crack* de 1929. La Patria del Socialismo podía proclamarse fiel portaestandarte del Progreso, caído de las manos vacilantes de la burguesía.

Que esa presunción tenía cierto asidero lo ilustra la suerte dispar de las corrientes futuristas. Nacido a principios de siglo, el futurismo exaltaba con los medios del arte la nueva percepción temporal: endiosamiento de la velocidad, de la aceleración histórica; proyección agresiva al futuro inminente; desdén por el pasado; culto a la innovación tecnológica -concretado en el panegírico de la máquina. La rama italiana se alistó en el fascismo; la rusa adhirió a los bolcheviques. Mas los futuristas italianos no armonizaban con los postulados fascistas, empeñados en la modernización tecnológica de Italia, mas por lo demás embarcado en un retorno al pasado de Roma imperial y la tradición que no cuadraba con una corriente impregnada del espíritu vanguardista orientado al futuro. Los rusos, por el contrario, vieron con júbilo cómo el poder soviético, al menos en su fase heroica, compartía su ideario y espoleaba una fantástica movilización en pos de su consecución.

La Revolución Rusa radicalizaba la ruptura con el pasado efectuada por las revoluciones burguesas; si la Revolución Francesa se vistió con los ropajes de la República Romana; la gesta de Octubre obtuvo su poesía del futuro, del acervo de la literatura utópica (coronado con ese texto clave de la política contemporánea, **El Estado y la Revolución** de Lenin). La confluencia inicial de vanguardia artística y política, planes quinquenales, campañas de alfabetización, la osadía

---

<sup>26</sup> En realidad las percepciones temporales que informaban la política nazi eran algo más contradictorias. A su pesar, Hitler no escaba a su condición moderna. Se lo ve claro en su tendencia a apurar el *tempo* de sus decisiones, factor que le llevó a emprender, contra toda prudencia política, una carrera enloquecida hacia adelante por la que terminó estrellándose, V. Koselleck, ob. cit., p. 210.

experimental de las iniciativas encaradas dieron a la URSS el aura de una nación avanzada, capaz de rivalizar con Estados Unidos, la potencia portadora de las promesas del mañana capitalista. Los visos de epopeya de la edificación del primer Estado obrero sedujeron a las masas de la URSS y del extranjero, convencidas de estar presenciando un colosal ensayo que materializaría los anhelos amasados por generaciones de utopistas; con una diferencia: en lugar de la alquimia social de los utopistas lo que se desplegaba la ingeniería social del Secretario General. La aureola vanguardista persistió hasta fines de los '50, cuando la sucesión de éxitos científico-tecnológicos sintetizada en el lanzamiento del *Sputnik* y siguientes vehículos espaciales revalidó los títulos progresistas del socialismo, seriamente empañados tras la denuncia de los "crímenes de Stalin".

Pese a ello, entrada la década de los '60, la URSS y sus regímenes afines comenzaron a herrumbarse, al paralizarse el impulso recuperado en apariencias con el Deshielo de Krushev. Ante el marasmo soviético, la Revolución Cultural china y la Revolución castrista se proclamaron herederas del programa de "revolución mundial" abandonado por el Kremlin. En ambos casos la ilusión duró poco: la ruptura con el pasado y la tradición defendida por los Guardias Rojos se redujo a una brutal algarada iconoclasta sin genuina proyección futurista; en Cuba, el fracaso de la zafra de los Diez Millones y la muerte del Che Guevara clausuraron el período creativo de la revolución y llevó al alineamiento del régimen con el vetusto modelo soviético. Al llegar los años '80, el estancamiento del "socialismo real" era generalizado y la salida práctica la aportaba la dirigencia china, con su restauración vergonzante del mercado. Los grandiosos Saltos Adelante habían resultado una cabriola en el aire que llevaba de vuelta al punto de partida.

Lo ocurrido no podía dejar de repercutir en la definición del horizonte. El prometeico ensayo de las aspiraciones ilustradas acometido en la URSS puso en juego categorías epocales, por las cuales se quiso encauzar el cambio social. Allí se siguió a rajatabla el plan evolutivo de Marx y Lenin y su secuencia de mojones temporales, Socialismo y Comunismo. Uno y otro significan dos estadios de la senda del progreso, posteriores al capitalismo. El socialismo se definía como la transición al comunismo -el reino de la libertad hegeliano-, a caballo entre el capitalismo y el inicio de la verdadera Historia según Marx, quien situaba a la sociedad de clases en la prehistoria de la verdadera Humanidad. Fieles al plan, las sociedades del "socialismo real" se veían a sí mismas como el futuro de las naciones capitalistas, en camino hacia la etapa comunista. El éxito del régimen pasaba por acercar la URSS a ese estadio; por eso, el empeño revolucionario se canalizó en un objetivo supremo: consumir la etapa socialista y acometer la siguiente (significativamente, el paso previo fue la sincronización de la Rusia Revolucionaria con Occidente, simbolizado en la adopción del calendario gregoriano, emblema del Tiempo Moderno, v. Zerubavel, 1992:394)).

La marcha al futuro se vio jalonada por fases de gran concentración de esfuerzos: los Planes Quinquenales cumplidos en cuatro años, saltos al mañana dirigidos a situar a la URSS en un estadio superior del progreso. Esa premura por consumir los tiempos, por "quemar etapas", llevó a Stalin, en un raptó de "futurología despótica" (como bien dice Salvador Giner), a decretar en 1936 el advenimiento del comunismo. Semejante anuncio generó no pocos cortocircuitos en la doctrina comunista -pues si el comunismo había llegado, por lógica el Estado debía disolverse, la moneda desaparecer y también el Partido, la policía secreta, el aparato coercitivo justificable en el régimen de la necesidad pero no en el reino de la libertad). Con su proclamación, Stalin remedaba a los sumos sacerdotes de las sociedades *primitivas* en el acto de anunciar a sus fieles el inicio de la Nueva Era; y, por supuesto, emulaba también a la Convención francesa y su calendario republicano, pero con una diferencia sustancial: el "calendario" socialista no se medía por meses sino por eras históricas. Después de su muerte los líderes soviéticos echaron tierra al asunto y la invocación al futuro del futuro, el comunismo, se volvió un ritual de rutina carente de credibilidad. La imposibilidad de acceder a la sociedad sin clases por decreto, al combinarse con el mandato doctrinario de tender a él, acabó por incinerar el horizonte ideológico del régimen<sup>27</sup>.

Mas las veleidades estalinistas ocultaban una realidad: la liquidación del presente por la revolución. En la circunstancia revolucionaria sólo quedan el futuro y el pasado luchando sin piedad. El alejamiento de la esperanza de revolución mundial (asumida doctrinariamente en la línea de la "coexistencia pacífica"), el continuado retraso tecnológico, la crisis crónica del campo, acabaron por aumentar la distancia con el futuro. Como en política revolucionaria, cuando no se avanza, se retrocede, la dirigencia soviética intentó darse al menos un pasado acogedor, pauta visible en la museificación generalizada de la revolución observable en la URSS y Europa oriental.

El espectacular cambio en la perspectiva del pasado que resultó del delirio futuroológico fue pintado con arte inolvidable en la novela de George Orwell, *1984*. Esta obra, ambientada en una Inglaterra socialista, refiere cómo la mengua de la orientación futurista resultante de la crisis del horizonte ideológico, era compensada con el énfasis en el pasado inmediato. Orwell no exageraba; en el "socialismo real" gran parte de la función legitimadora del futuro fue asumida por la hiperhistorificación del pretérito (el homenaje permanente a la gesta revolucionaria, el culto a la personalidad). No casualmente, la falsificación fotográfica practicada en esos regímenes perseguía borrar a los opositores del pasado, en concreto del hecho fundacional de la Revolución. El cambio

<sup>27</sup> Un chiste político ilustra esta contradicción irresoluble:

"El comunismo ya es visible en el horizonte", declara Krushev en un discurso. Entonces uno de los oyentes le pregunta: "Caramada Krushev, ¿qué es un 'horizonte'?" Y Nikita Sergeevich replica: "Míralo en el diccionario". En su casa, el autor de la pregunta encuentra la explicación en un libro de texto: "Horizonte, una línea aparente que separa al cielo de la Tierra que se aleja a medida que uno se aproxima a ella". (Koselleck, 1985:273).

de eje temporal situó al mundo socialista en línea con los países escorados al pretérito, contradiciendo la vocación futurista del marxismo, la cual tan mal casaba con el aire museificado de la URSS o Berlín Oriental en los últimos años. Si reflexionamos sobre este fenómeno, no costará divisar en el corrimiento del simbolismo al pasado -la pauta de las sociedades con baja tasa de cambio- la señal de graves dificultades en el desenvolverse del cambio social, el cual, en una cronoestructura típicamente moderna como la de la URSS, debía incentivarse desde el futuro.

A la vista de esa museificación, y de haber vivido lo suficiente, Maiakovski, que comparó a la Revolución con una Máquina del Tiempo, habría podido resumir el curso revolucionario en episodios de tragicomedia bufa: activación de la Máquina del Tiempo y primeros y auspiciosos saltos temporales; luego, paulatina pérdida de velocidad y detención final; entonces el conductor, impotente, fusila a los mecánicos por no poder hacerla andar y, finalmente, haciendo de la necesidad virtud, declara a la estropeada Máquina monumento histórico de culto obligado. El *socialismo real* depara el primer caso de futuro envejecido. No sorprenda que su fracaso sacuda a la cronoestructura ni que su semántica sufra tras casi un siglo de revoluciones socialistas.

¿Debe achacarse a las malas artes del *socialismo real* el descrédito del Progreso y la Revolución? Sin duda, el descalabro del modelo socialista ha afectado a la semántica temporal; los socialistas -incluyendo a los disidentes enfrentados a la *nomenklatura* en nombre de la pureza revolucionaria- protagonizaron el esfuerzo más decidido, consciente y mantenido del siglo XX por cumplir los fines de la Ilustración; y lo hicieron esgrimiendo categorías temporales: etapa; estadio; situación; período. Creyéndose los parteros de la Historia, los revolucionarios tensaron al límite los conceptos de Progreso y Revolución a sabiendas de que en la partida se jugaba la teleología de la Historia; repárese en el vaticinio de Trostky de los años '30, advirtiéndole que de salir el capitalismo de la Depresión, el programa revolucionario del proletariado se habría demostrado una utopía.

El desgaste semántico fue lento. Desde los años '20 hubo un goteo de desencantados del *socialismo real*, pero no de la progresividad de la Historia (los descreídos buscaron cobijo en la democracia liberal, la última salvaguarda de la Ilustración). Por lo general, los críticos del modelo soviético renovaron las apuestas por el futuro revolucionario; la década de los '60 fue pródiga en ellas. Es verdad que el rezago de la URSS en relación a las potencias capitalistas corroía su pretensión de avanzada del progreso, tanto más tras el triunfo de Estados Unidos en la competición altamente simbólica de la carrera a la Luna; sin embargo, tampoco eso precipitó cambios en la semántica del tiempo. Hubo que esperar a los años '70 para que la desilusión acumulada con el *socialismo real* confluyese con el escepticismo surgido entre los intelectuales



occidentales sobre los dones del sistema científico-industrial, formando la "masa crítica" para un ataque en toda la regla no sólo contra la idea de Revolución sino contra las de futuro e Historia.

### 1.3.14 América, reserva del mañana

Nuestra relación quedaría incompleta de limitarse a los avatares del mañana en el Viejo Continente. Para los fines de nuestra investigación reviste una importancia fundamental señalar que, mientras Europa vivía el choque del fascismo y el socialismo, la categoría de futuro se revigorizaba en Estados Unidos. Sí, en el marco de la mayor crisis económica de su historia, la principal potencia capitalista abrazaba con renovado ímpetu la causa del Futuro moderno.

En medio de la miseria popular y la ruina de ramas enteras de la producción, la sociedad estadounidense buscaba a tientas una salida. Un sector de la intelectualidad y un ala del movimiento obrero giraron hacia la utopía socialista; pero la mayoría optó por un horizonte afín con la tradición cultural, aglutinada por la creencia incondicional en la ciencia y la tecnología como medios para la prosperidad económica y la libertad personal. Pero la decantación no se dio espontáneamente; las clases dirigentes tuvieron que ver en ella. La renovación de la fe futurista formaba parte, junto con el New Deal, de su estrategia para sacar a la nación de la crisis.

Típicamente representativo de ese espíritu fue el movimiento de los tecnócratas, que tuvo su cenit en los años '30. Esta corriente intelectual proponía una utopía tecnológica como solución de los males del país (Segal, 1986). Gestionaría la nueva sociedad una clase de técnicos e ingenieros, los sedicentes tecnócratas. Aunque intentó incidir políticamente, el movimiento tuvo un impacto básicamente intelectual, al incrustar en vastas capas de la población la visión de la tecnología como la panacea que traería el progreso social (este espíritu jamás cuajó en Europa, donde sus ideas fueron acogidas con escepticismos y desconfianza; en concreto, Aldous Huxley dedicó su antiutopía *Un Mundo Feliz* a criticar el modelo propuesto por la tecnocracia liberal).

El impulso futurizador se manifestó desde la nacionalización de la ciencia ficción, un género literario europeo, al auge del discurso utópico (Estados Unidos registró una de las mayores producciones de utopías capitalistas, Sargent, 1979:756); pero quizás la concreción más notable del frenesí visionario fueron las ferias mundiales. "Las ferias americanas de los años '30 fueron distintivas en su dramatización sin precedentes de la capacidad del hombre para modelar el futuro a través del avance tecnológico. Las ferias mundiales anteriores, tanto en Estados Unidos como en Europa, habían tenido ciertamente una inclinación tecnológica, como todavía lo hacen (....). Pero la Exposición Internacional 'Un Siglo de Progreso' de Chicago, 1933-34; la Exposición de 1935 California-Pacífico de San Diego; la Exposición Internacional del Golden Gate de 1939

en San Francisco; y, sobre todo, el 'Mundo de Mañana' de 1939-1940 en Nueva York, aún más que sus sucesores manifestaron el idealismo de que una auténtica utopía se daría en América en un futuro muy cercano -hacia 1960 para ser exactos, según el Mundo del Mañana, la única en poner una fecha específica" (Segal, ídem, 125-126). La expectación era generalizada: en los textos de la época "las utopías tecnológicas invariablemente ponían fechas específicas a sus profecías, fechas usualmente dentro de los 100 años de su publicación" (Segal, íbidem p. 124).

El fervor utópico se traslucía en los destellos futuristas de la Feria Mundial de 1939. Celebrada mientras el país salía penosamente de la Depresión, los industriales presentaron allí su alternativa a las soluciones socialistas en boga: "Para combatir la interferencia gubernamental en sus variadas formas, los dirigentes empresarios pergeñaron una alternativa a las doctrinas socializantes. Promovieron una sociedad de consumo prodigado con una cornucopia de bienes personales en la cual el crecimiento económico sería impulsado por las iniciativas empresariales satisfaciendo un deseo constante por nuevos productos" (McCurdy, 1997:209). De allí la sobresaliente presencia de las compañías General Motors, Ford, Westinghouse, U. S. Steel, General Electric, entre otras, con impresionantes pabellones donde vendían sus visiones de un futuro perfecto. Y al decir vender no hablamos en sentido figurado: en sus manos el futuro funcionaba como una mercancía.

Ese mañana corporativo era perfectamente compatible con la concepción subyacente de planificación social. De por sí, la Feria, con su diseño minuciosamente calculado y su cuidada organización, materializaba esas nociones, en línea con el intervencionismo estatal característico de la Administración Roosevelt (no casualmente uno de los filmes exhibidos en su recinto se llamaba La Ciudad, y había sido producido por la Asociación Americana de Planificadores, con un guión escrito por Lewis Mumford). Para que quedara bien claro, uno de los ejes de la muestra se denominaba Democracy, y consistía en el diorama de una urbe planificada donde se enseñaba una representación del futuro esencialmente democrática, diseñada específicamente para el pueblo ("felices granjeros y trabajadores") y el paisaje de Estados Unidos. La paz internacional era resaltada con la participación de unos sesenta países en el área llamada la Laguna de las Naciones.

"El Mundo del Mañana" entregaba a los visitantes una visión del mundo hegemónica de una sociedad dominada por el ocio y la abundancia, garantizadas por el uso de la tecnología (a la salida de la Feria se le daba a cada uno de ellos una insignia que decía "He visto el futuro"). En muchos sentidos, los asistentes vieron en los años siguientes cumplirse esas promesas. La "sociedad de consumo" de los años '50 y '60 haría realidad parte de las previsiones en materia de automatización, telecomunicaciones y cooperación internacional. Es más, en la posguerra Estados Unidos exportaría su modelo futurístico al resto del mundo, como parte de su lucha ideológica

contra el comunismo. Sin embargo, el lento derrumbe de su enemigo no le supuso una victoria en este plano: poco a poco, el aparentemente robusto porvenir americano comenzó a perder credibilidad, empezando ante sus propios ciudadanos. La crisis del futuro no conocía fronteras.

### 1.3.15. Segunda crisis de futuro

No hay futuro. Lo cantaban los Sex Pistols en 1977 y lo suscribirían los post-modernos poco después. El motivo de la queja *punk* lo ponían la crisis del Estado de Bienestar y la reaparición del paro masivo, sobre una base de desencanto asociada al agotamiento del movimiento juvenil de los '60; a los post-modernos les exasperaba el rosario de incumplimientos de la Modernidad. De su largo memorial de agravios nos centraremos en la idea del envejecimiento del futuro.

El futuro ya fue, quedó atrás, repiten los post-modernos; se ha gastado, usado y consumido como una mercancía. La cuestión del futuro no figura como la preocupación central de esta corriente de pensamiento; la consideran una derivación de una crisis mayor. En realidad, la crítica de la categoría de futuro vehiculiza un tiro por elevación contra el blanco principal: el discurso histórico y sus componentes: Tiempo, Historia, Modernidad (Vattimo 1980; Lyotard 1984). Retomando y radicalizando la recusatoria de Nietzsche, los post-modernos cargan contra las tendencias totalizantes del tiempo abstracto y la filosofía de la historia (mega-relatos), y emprenden la demolición de elementos constitutivos de la cronoestructura. Del presente denuncian su imposibilidad de gestar o acoger lo verdaderamente nuevo, sacando el inexorable consumarse de la lógica técnica-científica; ha dejado de ser el lugar donde acontecían proyectos de futuros. La muerte de lo Nuevo afecta gravemente al futuro, sinónimo de lo novedoso.

Pero no se entretienen los post-modernos en llantos ante la tumba del porvenir; su interés se vuelve hacia el pasado, tan devaluado por la Modernidad. En tiempos de la Revolución Industrial el trauma ocasionado por la disolución del pasado tradicional se veía compensado con la visión del futuro abierto; ahora ese mecanismo compensatorio ha desaparecido. De ahí que los post-modernos intuyan en la pérdida de la posibilidad del futuro un síntoma relacionado con el pasado perdido. He aquí la fuente del omnipresente tema de la redención del pretérito.

Los arquitectos post-modernos lideran la recuperación del pasado, en contra del racionalismo-funcionalista tenido por epítome del Movimiento Moderno en arquitectura. Pronto se vio que los ataques trascendían a Le Corbusier: el enemigo a abatir eran valores estratégicos de la Modernidad. ¿Cuál era su culpa? Haber intentado concretar los ideales de lo racional y lo funcional arrasando espacios urbanos declarados "vetustos", alzando en su lugar un fetiche, el rascacielos. Esos diseños edilicios -considerados la quintaesencia de lo nuevo- dictaron la

fisonomía urbanística del futuro; los paisajes arcádicos de las viejas utopías cedieron su puesto a las urbes automatizadas de inmensas torres, aceras deslizantes y distintos niveles descritos en las utopías de este siglo. No tardaron las utopías urbanísticas en revelar sus flaquezas; lo hiper-racional podía tornarse fácilmente inhabitable y, por ende, irracional respecto de los fines enunciados. Los diseños de "tierra arrasada" de la Modernidad, su obsesión por demoler la urbe tradicional y alzar sobre sus ruinas la ciudad nueva, representan para la mirada post-moderna terribles despropósitos que amputaron una parte esencial de la historia, inscrita en los muros de los cascos antiguos. La aparición de la arqueología industrial sintomatiza la percepción emergente de los espacios urbanos: la fábrica, la más perecedera de las construcciones, se torna espacio de la memoria; los obsoletos complejos industriales se museifican. En la post-modernidad es el pasado y no el futuro el que coloniza el presente.

La crisis del futuro se subsume en una crisis mayor: la muerte de la Historia. En ese diagnóstico convergen por razones disímiles autores disímiles, desde Fukuyama a Baudrillard. Este último, uno de los más provocadores analistas post-modernos, ha buscado en la temporalidad lineal del discurso histórico las razones del colapso, e identifica una de ellas en la idea del Fin, es decir: la tensión entre una Historia interminable, abierta al futuro y sin embargo en progresión permanente hacia su consumación. ¿Porqué se ha precipitado la Historia en un abismo? Baudrillard responde: por su cumplimiento. "La Modernidad alcanzó su límite especulativo". ¿Qué significa eso? ¿Que la utopía se cumplió? ¿O más bien que la consumación prometida por el socialismo -el comunismo- desnudó su imposibilidad, su naturaleza de entelequia? En parte sí, prosigue Baudrillard, y señala la impotencia del socialismo para gestionar el Fin de la Historia debido al derrumbe de la Razón histórica que decía encarnar. Tras el cataclismo, incluso los basureros de la Historia han desaparecido, precisa; mejor dicho, toda la Historia se ha convertido en un basurero en el cual un lugar de honor lo ocupan los marxistas, grandes aficionados a la idea de vertedero de los presentes pasados (Baudrillard, 1994).

De aquí la conclusión tremenda: el simbólico año 2.000, la fecha representativa del topos del futuro, no tendrá lugar; por supuesto, festejaremos el año 2.000, pero sin convicción: lo sabemos completamente vaciado de carga significativa; se ha ido drenando de ella poco a poco.

Lejos de echar toda la culpa a las espaldas del marxismo, Baudrillard apunta a la estructura temporal y responsabiliza a la densidad de los hechos (es decir, a la esencia ultra-revolucionaria de la Modernidad) de la corrosión del sentido histórico. El ritmo histórico se acelera, es verdad, mas sus significados se ralentizan. La saturación resulta de un desarrollo científico-técnico por fuera de escala humana, en el cual la ciencia ficción se ha convertido en principio de realidad (y en el

plano de los signos, la inflación icónica disuelve las lindes entre ciencia y ficción, dejan de ser oposicionales). Y Nowotny puntualiza: la realización en el siglo XX de gran parte de las tecnologías utópicas ha vaciado de contenido a la categoría de futuro (1989:201).

La aceleración tiene su correlato en la economía con la inflación y con el aumento del ritmo de circulación del capital y la fulminante obsolescencia de las mercancías (de los cinco a siete años de vida útil del Fordismo se pasa a los 8 meses actuales en los espectáculos). Hoy resulta más fácil ver en el keynesianismo y el fordismo una disposición temporal común por la devaluación controlada y la obsolescencia planificada. El dirigismo económico -soviético o capitalista- actuaba conforme a una *longue durée* inherente a la planificación para generaciones o al endeudamiento público a largo plazo; y sus distintas opciones servían a una estrategia común: regular, moderar, soffrenar el despliegue de las fuerzas productivas.

Esas salvaguardas han caducado tras la aceleración desatada, que ha hecho mella en el discurso histórico, pues la Historia requiere de cierta lentitud para vincular la causa y el efecto, concluye Baudrillard. De subsistir sólo la aceleración, el futuro pierde su contenido intencional; deja de proyectarse como finalidad; se vuelve mera etapa a cubrir; al Progreso lo sustituye el crecimiento. Entonces, en lugar de Historia hay "simulación": una secuencia de cosas presentadas como si tuvieran sentido; una puesta en escena ejecutada por los medios de comunicación con eventos creados de la nada, que encubre la ruptura de la cadena temporal que unificaba pasado, presente y futuro en la experiencia social. La post-modernidad es la toma de conciencia de la discontinuidad.

En la hiper-realidad (así denomina Baudrillard al contexto actual), no queda margen para el Juicio Final, el Apocalipsis o la Revolución; ni para las "catástrofes globales" de los ecologistas, fantasías tributarias de la ilusión parusíaca; al contrario, la moda actual de las catástrofes sugiere a Baudrillard que el Fin del Mundo ha acaecido no una vez sino varias veces, empezando por el pasado remoto (la extinción de los dinosaurios). Habitamos en la *hypertelia*, una zona más allá de los fines, y ni el "deshielo" del Este altera la situación. Donde otros diagnostican la reanimación de la dinámica histórica, Baudrillard ve la regresión: el retorno de las viejas fronteras, los odios seculares, las religiones perimidas; en fin: un *remake* post-moderno de la Modernidad.

Un síntoma del colapso del tiempo es la compresión de pasado, presente y futuro, el pastiche temporal del código estético post-moderno (Jameson, 1995:41). De la mescolanza sobresale el presente, el único tiempo vivible a fin de cuentas. En la reivindicación del aquí y ahora hay un rechazo a la inmolación del presente en el altar del futuro propiciada por la Modernidad. Mas es una defensa desesperanzada, pues sobre el presente post-moderno se cierne la entropía, "un efecto

de la coerción a reproducir el programa de la futurización sin la posibilidad de recurrir (y legitimarse) a los mitos del Progreso y la liberación" (Marramao,1989:178). Retorna un tema weberiano: la experiencia de un Progreso sin carga axiológica, consecutiva a la caída del futuro como potencia simbólica. Marramao vincula esa caída a la crisis de legitimación crónica de los Estados contemporáneos, pues, ¿cómo mantener vivo el simbolismo social, impregnado del programa de la futurización, sin el recurso eficaz a esos mitos? El escepticismo como respuesta es el gesto post-moderno distintivo; para ellos no hay simbolismo que valga pues moramos en el reino de la entropía, el tiempo-después-del progreso, donde el futuro aparece quemado de antemano. Lo contrario de la utopía no es la anti-utopía, sino un presente sin mañana.

Provocativas y sugerentes, las tesis post-modernas carecen de refrendo empírico. Que ciertos valores de la Modernidad hayan dejado de gustar a un ala de la *intelligentsia* occidental no significa que hayan perdido vigencia en amplias capas sociales. Los post-modernos creen que con haber denunciado la hegemonía cultural del cientificismo y sus meta-relatos lo han herido de muerte. En la práctica el tiempo abstracto moldeado, perfeccionado y acelerado en los laboratorios continúa fluyendo a caudales, encajado en pautas de producción, de cultivo, de administración de fármacos. Por más certificados de defunción que extiendan los post-modernos, el tiempo-mercancía, el tiempo del reloj, sigue regulando opresivamente los ritmos cotidianos, especialmente los económicos (la producción *just-in-time*, de rigor en la economía global, expresa un salto más en la sincronización). El cronómetro de la acumulación no ha detenido su marcha.

Igual de discutible suena su tesis de la muerte de los "meta-relatos": quizá el marxismo o versiones de él agonicen; otras grandes narraciones subsisten con remiendos, como la teoría de la evolución, otras nuevas se forjan, como las hipótesis cosmológicas en boga, y otras retornan, como el nacionalismo. ¿Cómo justificar su auge desde el postulado del fin de los grandes relatos? Uno se inclina por concluir que dicha tesis esconde la incapacidad de pensar alternativas al modelo dominante y a tomar al discurso post-moderno como manifestación y conciencia de la crisis de la cronoestructura: no prueba la extinción del futuro pero sí informa de la irrupción de una semántica temporal inmune al sentido y de una impresionante dificultad social para organizar el mañana en una experiencia coherente. En resumidas cuentas, por fuera de sus exageraciones, epistemologías escépticas de este estilo actúan como un saludable revulsivo, forzando a tomar posturas, a despejar contradicciones, a reelaborar conceptos. De la "fatiga temporal" post-moderna la sociología del futuro puede apropiarse con beneficio de inventario.

La precarización de la categoría de futuro denunciada por los post-modernos exige una exploración desde perspectivas netamente sociológicas. Un buen punto de apoyo para esa indagación lo encontramos en la sociología del riesgo, cuyas elaboraciones apuntan directamente a la cuestión de cómo se las ingenia para actuar y reproducirse una sociedad donde toda certidumbre del mañana se tambalea. Iniciada en los años '70 y plenamente desarrollada en los '80, la reflexión sociológica sobre el riesgo tiene por cabezas visibles a Mary Douglas, Giddens, Luhmann y Beck. Tres son los puntos coincidentes de este corpus común: la definición del riesgo, de su percepción y de su aceptabilidad como constructos socio-culturales; la afirmación del cambio cualitativo del riesgo ocurrido a partir de cierto estadio del avance científico-tecnológico; y la caracterización de la sociedad contemporánea por su específica relación con los riesgos.

El riesgo es una expectativa, una anticipación mental de daños futuros, y por eso afecta a la percepción del mañana. Como tipo específico de expectativa no nació ayer, apunta Giddens; su prosapia se remonta al albor de la Edad Moderna, cuando el concepto de riesgo sustituyó al de Fortuna y puso en manos de la acción humana, los valores y el azar lo que antes se reservaba a la Fatalidad o la Divinidad (1995). Desde el arranque el riesgo entrañó una relación con un tipo específico de porvenir, un futuro que se presentaba abierto, preñado de oportunidades y desventuras. De ahí que un cometido de la ideología liberal de los siglos XVIII y XIX pasase por encubrir bajo la noción de Progreso un programa de cambio social orientado hacia el riesgo (Luhmann, 1992:115). El programa funcionó aceptablemente y la sociedad burguesa se embarcó en toda clase de experimentos sociales y científicos sin que los reveses socavasen su optimismo. En esa fase el riesgo fue manejado tal como aconsejaba el cálculo económico: como una posibilidad de perjuicio inherente a un curso de acción dirigido a la obtención de una ganancia.

Ni siquiera el *Crack* de 1929, detonante de una grave crisis de futuro, alteró esa percepción. Todo cambió con el hito tecnológico-militar de los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki. Con la bomba A, el riesgo dio un salto cualitativo: dejó de ser local y se tornó global, irreversible, incalculable. El holocausto nuclear en ciernes oscureció la linealidad histórica con la sombra de una interrupción definitiva, y puso entre paréntesis la teleología histórica. Un intercambio de misiles y el plano ascendente de la evolución social y biológica se cortaba, quizás para siempre, tiñendo de absurdo el sino de la especie. Abierta la vía al desastre total con la liberación de la energía nuclear, las fuerzas productivas pierden su inocencia; de su caída del estado de gracia nace la sociedad del riesgo: la sociedad de las consecuencias no intencionadas del Progreso.

En Estados Unidos, "en el asombrosamente corto lapso de quince a veinte años, la confianza en el mundo físico se ha trocado en duda. Antes fuente de seguridad, la ciencia y la tecnología se han vuelto fuente del riesgo" (Douglas, 1983:10). Y de su efecto deletéreo no se libró ni la teleología socialista, fundada en la certidumbre cuasi-religiosa en el triunfo del proletariado, pues el fogonazo nuclear colocaba a los comunistas frente a la pesadilla de sus títulos de propiedad del futuro reducidos a cenizas. La amenaza se cumplió de forma inesperada: irónicamente, el ataque más devastador contra esa teleología no provino del exterior del "socialismo real" sino del núcleo industrial orgullo de la planificación centralizada. El accidente de la central nuclear de Chernóbil grafica el tránsito de la confianza utópica en la técnica a la sociedad del riesgo: el "futuro que funcionaba" se desfondoó bajo el peso de los desastres económicos y ecológicos.

Mas, ¿realmente enfrentamos mayores riesgos o simplemente estamos más asustados? A fin de dilucidar esa disyuntiva, Mary Douglas propone un enfoque cultural de la percepción del riesgo. Constatando el abismo entre el enfoque naturalista -"los riesgos son objetivos"- y el psicologista -"los riesgos son subjetivos"-, aborda el misterio de por qué la gente ignora ciertos peligros potenciales y se concentra en otros (¿porqué aceptamos sin escándalo al automóvil y sus millones de víctimas, y nos alarmamos por los conservantes en la comida?). "Puesto que las fuentes del riesgo son virtualmente infinitas en número, sujetas únicamente a la imaginación, no hay límite en lo que puede emplearse en eliminarlos" (Douglas & Wildavsky, 1983:185). Por tanto, hay una actividad selectiva por la cual ciertos riesgos son declarados relevantes y otros no; un proceso en parte mediatizado por preconceptos culturales pero además por el cambiante marco de los conocimientos científicos, que constituye otra fuente de desacuerdo no imputable a los "prejuicios irracionales" de los sujetos. De ahí el dictamen: el riesgo es inseparable de la cultura: valores e incertidumbres componen el núcleo del riesgo, algo patente en la disímil aceptabilidad de los riesgos, apreciable en las distintas prevenciones alimentarias en el norte y el sur europeo. Cada cultura jerarquiza determinados bienes y esa jerarquía decide si vale la pena correr ciertos riesgos. La nuestra se caracteriza por poner en primer plano los riesgos suscitados por la tecnología.

El riesgo es un constructo colectivo deudor del veloz cambio cultural, concluye Douglas. Una afirmación que nos lleva al diagnóstico de la sociedad del riesgo. ¿Cuál es su adscripción? ¿Post-moderna? ¿Post-industrial? ¿Post-capitalista? Lejos de los excesos retóricos sobre el fin de la Modernidad, Giddens (1990) declara que, en lugar de su consumación, vivimos la radicalización de sus contenidos, a la intensificación de sus efectos, el tensarse de sus contradicciones. En lugar de post-modernidad tenemos la Modernidad Tardía, empeñada en la apuesta por el cambio continuo al tiempo que por controlar sus consecuencias. Un rasgo sobresaliente de la Modernidad, dice Giddens, es la reflexividad; ella le imprime su fisonomía cambiante, su crónica



inestabilidad. La novedad de la Modernidad Tardía reside en que lo que antes se resolvía automáticamente ahora se torna materia de decisión. Motorizada por el avance científico-tecnológico, cada vez más arriesgado, se entabla una dinámica infernal entre riesgo y reflexividad en la cual los organismos destinados a su prevención no hacen sino multiplicar los riesgos, pues las nuevas provisiones añaden un plus de complejidad a una situación de por sí enmarañada.

Luhmann también considera al riesgo generalizado como un elemento engendrado por la propia dinámica del sistema social (1981). Es más: es un ingrediente irreductible de la opacidad del futuro abierto. El autor alude aquí a un tema estratégico en las relaciones del presente y el futuro: la crisis de la causalidad lineal. Antes, presente y futuro se articulaban por vínculos causales: si procedo así en el presente, mañana ocurrirá asá, se razonaba típicamente. La confianza en la planificación, la predicción y la programación se sustentaba en el encadenamiento de las causas. Igualmente, la concepción del futuro, utópico o tecnológico, dependía de la fe en la causalidad lineal y en el control de los efectos de nuestras acciones. Hoy ya no estamos seguros de qué sucederá *a posteriori*. La relación presente/futuro se ha tornado arriesgada; la proliferación de las incertidumbres empaña el futuro, cada vez más impredecible. En la base de su impredecibilidad anida la simultaneidad compleja de los eventos y de las interdependencias múltiples y no-lineales, distintivas de una sociedad altamente diferenciada (Nasehi, 1994:70).

No hay forma de anticipar todas las consecuencias de una acción; de allí la inevitabilidad del riesgo. Es posible tomar medidas, por supuesto; pero las técnicas también entrañan riesgos, recuerda Luhmann, incluyendo aquellas destinadas a su prevención. Al protegernos de los fallos técnicos con el auxilio de otras técnicas, prosigue, embarullamos la simplificación funcional de la causalidad, vale decir, la operación intelectual que es condición de la técnica. A eso se añaden los fallos en la comunicación del riesgo, cuando se producen desacuerdos entre los interlocutores. Para Luhmann esa situación también resulta inevitable, habida cuenta la diferencia de perspectivas, agentes y códigos. Contra este efecto perverso de la diferenciación funcional sólo cabe aspirar a atajar los riesgos sin aventar del todo la amenaza permanente de la catástrofe.

El diagnóstico de Beck (1998) se aproxima en algunos aspectos al de Luhmann, al menos en la percepción de la envergadura de los riesgos. A diferencia de Douglas no cree que nos enfrentemos sólo a constructos culturales. Riesgo y percepción del riesgo son las caras de una misma medalla: por un lado, representaciones conscientes; y por el otro, una situación objetiva provocada por acciones científico-técnicas; dos facetas inseparables de la agencia humana. La configuración de la sociedad del riesgo, gobernada por fuerzas económicas y científicas ciegas al peligro en ciernes, nos aboca a grandes desastres. Semejante estado de cosas es consecuencia del

desarrollo desaforado de la sociedad industrial, cumplido bajo la falsa garantía del Progreso lineal. Hemos entrado en la modernidad reflexiva, en la cual proliferan los deslizamientos a la catástrofe por las consecuencias no intencionales de las acciones, mientras surge una reflexión crítica sobre el riesgo (los movimientos sociales) dirigida a sofrenar en lo posible esa dinámica arriesgada.

La novedosa situación apareja un cambio de paradigma en la filosofía política de la seguridad. En concreto, dando lugar al desplazamiento del principio de la solidaridad distintivo del Estado de Bienestar. Surgida a finales del siglo XIX, esa noción había desplazado a su vez al paradigma de la responsabilidad individual del cual habláramos anteriormente. Al plantear que todo riesgo es social, opuso a la perspectiva individualista un enfoque holista. Su gran herramienta para manejar los riesgos la constituían el seguro y el derecho de indemnización derivado. Todo su edificio conceptual descansaba en la certeza de que los riesgos son medibles de forma objetiva, y en la confianza en que la ciencia y la técnica disponían de medios para conocerlos, medirlos y prevenirlos. Con el tránsito al estado de cosas descrito por Beck y los demás autores, el principio de solidaridad se demuestra insuficiente, y su lugar pasa a ocuparlo el principio de precaución.

Ewald (1996) ha definido los caracteres centrales del principio emergente en los años 80. En primer lugar, nace en el contexto del retorno de las catástrofes, esta vez originadas por el quehacer humano (en especial, los errores médicos, la degradación ecológica y los fallos de los artículos lanzados al mercado). Enmarcan el cuadro dos factores eminentes: las incertidumbres científicas y la eventualidad de daños graves e irreversibles. El principio de precaución no va dirigido a tratar el riesgo individual como el colectivo, ligado a la alteración de la Naturaleza por la ciencia y la técnica. En contraste con el paradigma anterior, los daños potenciales dejan de ser mensurables y, por lo tanto, indemnizables. "El principio de precaución reenvía a una epistemología de la relatividad del conocimiento científico", consigna Ewald (ob. cit. p. 401).

Las dimensiones temporales en juego tampoco son las mismas de antes. El régimen de causalidad simple y directa ha quedado obsoleto. "La incertidumbre de la precaución reside en gran parte en la demora entre la causa y la manifestación del efecto dañino, un retraso que puede ser considerable. La hipótesis del principio de precaución va acompañada de una toma de conciencia de la dilatación del tiempo, de una nueva duración de la causalidad de las acciones humanas" (ídem, p. 400). Prevalece la sospecha de que "ya es demasiado tarde", y que la acción apenas puede aspirar a impedir el agravamiento del mal en curso, la consumación total del apocalipsis inminente. En ese sentido, "se trata de asegurar la continuidad del futuro en consideración al pasado. El principio de precaución es contrarrevolucionario. Tiene la pretensión de limitar la innovación en un marco de progreso sin ruptura", comenta Ewald (ob. cit. p. 396). A juicio del

autor, dicho principio cumple igual función que los anteriores -integrar al presente un futuro incierto-, con la diferencia de que focaliza una incertidumbre específica, la del saber científico. Consiste, en suma, en una aspiración de gestionar el riesgo adaptada a la complejidad del medio.

Así, desde esta vertiente filosófico-jurídica nos aproximamos al interrogante neurálgico: ¿cómo salir del atolladero de los riesgos crecientes? Los autores mencionados coinciden en diferenciar dos actitudes sociales de cara al asunto: Douglas distingue el centro (el *establishment* institucional) y la periferia (las voces críticas del sistema), atribuyendo al primero complacencia frente al riesgo y aprensiones exageradas a la segunda; Luhmann opone centros de decisión y movimientos de protesta (ecologismo, pacifismo, feminismo), y ve en los últimos una manifestación de reflexividad (la sociedad en protesta consigo misma); Beck, por su parte, denuncia el contubernio de los laboratorios científicos y las grandes empresas por el cual se toman decisiones inconsultas que afectan a la sociedad entera -"la creencia en el Progreso sustituye el consenso" (1998:268)- y lo contrapone al discurso crítico de los movimientos sociales; y Giddens habla de la antinomia entre los sistemas expertos -la ciencia y técnica- y las "políticas de la vida".

Las soluciones propuestas son dispares: Beck y Giddens desconfían de los sistemas expertos por su propensión al encubrimiento consciente o inconsciente de los riesgos reales, y proponen afinar los mecanismos democráticos de discusión y distribución de los riesgos. En la vereda opuesta, Luhmann, y a cierta distancia Douglas, disciernen en la protesta una demanda insaciable y autogenerada, pues para los críticos nunca habrá suficiente seguridad. Ellos se decantan por confiar moderadamente en las instituciones de prevención y reducción de los riesgos y en el incesante refinamiento de los dispositivos técnicos, a sabiendas de sus limitaciones; con un aparte de Douglas que la aproxima a los críticos, pues arremete contra la tendencia institucional a confiar excesivamente en la anticipación del riesgo. Esta estrategia desfuturizadora suscita una fatal tendencia a la uniformidad en el control y en las prácticas, cuando lo más conveniente es la flexibilidad, es decir, una estrategia de diversificación opuesta a la reducción de la variabilidad.

Expuestas las líneas centrales de la sociología del riesgo, reconduciremos su argumentación a la categoría de futuro. Ésta ocupa una posición prominente en las preocupaciones de sus autores, puesto que a través del telón de los riesgos crecientes, la sombra del mañana se proyecta ominosa sobre el presente. Examinemos el asunto en relación al problema de los residuos de las centrales nucleares. Dichos desechos emitirán radiaciones letales durante 23.000 años, y su manejo plantea a la Modernidad Tardía una situación inédita: sopesar y programar acciones a veinte milenios

vista<sup>28</sup>. Antaño, ni al futurista más osado se le hubiera ocurrido poner en marcha una iniciativa dirigida a surtir efecto más allá de doscientos años por delante (los marxistas pensaban en la Revolución o el comunismo en términos de generaciones). La fugacidad temporal de la cronoestructura moderna les inhibía de imaginar el futuro de forma distinta a la inminencia.

Los residuos radiactivos obligan al presente a sondear profundamente el futuro, y al intentarlo se generan conexiones inéditas. Antes, las fantasías optimistas o pesimistas se mantenían enclaustradas en el horizonte, como un aliciente para la colonización del futuro; ahora, los "cementorios" nucleares destinados a perdurar miles de años pesan sobre el presente, actualizando los temores del mañana, porque su radiactividad (una fuente de peligro crónica) conecta ambos planos temporales. Y el presente, sin medios para neutralizarlos, no sabe dónde esconderlos ni cómo evitar su paso al mañana inmediato y al porvenir distante. A resultas de los riesgos ecológicos, el futuro se desdobra, ganando y perdiendo profundidad en el mismo movimiento: su amplitud abarca milenios -una magnitud desmesurada que desborda las proyecciones de futuristas y utopistas-; a la vez, eventos que ocurrirán dentro de milenios nos afectan como inminentes.

¿El trastocamiento de la relación presente/futuro significa que, en vez de la colonización del futuro por el presente, ahora el futuro coloniza al presente? Un argumento a favor de esta hipótesis viene dado por la temática de las "generaciones futuras", esto es, las voces de nuestros descendientes que resuenan en el presente y exigen una representación entre nosotros. ¿Quién tiene derecho a juzgar qué es lo mejor para el futuro?, se pregunta Mary Douglas. ¿Las generaciones futuras o nosotros? Ante la duda, concluye Douglas, lo más prudente sería dejarles a ellas medios variados para que tengan un amplio repertorio en donde mejor elegir.

Al fin de cuentas -aducen quienes se erigen en sus portavoces-, a las generaciones venideras les dejaremos un volumen inmanejable de residuos nucleares, amén de otros legados indeseables. La novedad de las "generaciones futuras" es significativa porque nos habla de una mutación cualitativa de la constitución del futuro: el mañana deja de aparecer como Otredad; se perfila como la sucesión de presentes similares al actual, y sus habitantes ya no aparecen como "Otros" (seres más evolucionados y sabios, técnicamente superiores, según se deduce de su ubicación más elevada en la escala evolutiva); al contrario, las "generaciones futuras" son representadas muy

---

<sup>28</sup> La magnitud del problema pone de manifiesto la cortedad de los medios habituales para manejarlo. En un informe elevado en 1981 al gobierno estadounidense por el grupo de expertos de la *Human Interference Task Force*, se aborda la dificultad de elaborar mensajes advirtiendo a las generaciones de los próximos 10.000 años de la localización de un "cementerio nuclear". En sus prolegómenos se expresa que la humanidad no enfrentaba un reto parecido desde el tiempo de los faraones, cuando estos encomendaban a sus arquitectos inscribir advertencias y maldiciones en sus sepulcros destinadas a ahuyentar a los ladrones de tumbas por toda la eternidad. Sebeok, 1985.

semejantes a nosotros: indefensas, vulnerables y pertrechadas con medios técnicos poco fiables. Esa percepción impone al presente el inexcusable deber de no acrecentar su inseguridad.

Dichas ideas se han ido abriendo paso con relativo éxito; en las esferas gubernamentales e institucionales abundan los partidarios de dar voz y voto a nuestros descendientes en la toma de decisiones que podrían repercutirles. Mas el argumento no convence a todo el mundo; a algunos les parece un ardid teórico (¿cómo sabemos qué opinarán las generaciones futuras? ¿acaso no pueden regirse por una tabla de valores distinta a la nuestra?, se preguntan los escépticos). La respuesta a tales objeciones no es sencilla. Nadie puede asegurar que todos los daños infligidos al ecosistema serán por siempre irreversibles; de igual modo, nadie se encuentra en condiciones de prometer que el ingenio humano sabrá revertirlos totalmente dado un lapso de tiempo suficiente. A la vista del precario saber disponible, igual de infundados se presentan el fatalismo ecologista y el optimismo tecnológico. La única certeza es la prevalencia de lo incierto.

Precisamente, es justo de la incertidumbre reinante de donde extrae su fuerza el principio de precaución enarbolado por el ecologismo, de acuerdo al cual preservar el futuro equivale a proteger el presente. A contrapelo del crecimiento indefinido asociado al futuro moderno, el ecologismo acoge la noción clave del inventario limitado de recursos naturales, no modificable salvo en sentido decreciente. Lo ejemplifican las especies vivientes amenazadas o en peligro de extinción: cada especie extinguida hoy priva a las "generaciones futuras" de un recurso genético y biológico irremplazable. El corolario de este credo dice que cuidar lo existente es salvaguardar los activos del futuro. Invirtiendo los signos de valor establecidos por la Ilustración, el futuro pasa a percibirse como un estado disminuido con respecto del presente, mucho más rico en recursos.

A las metamorfosis de ese estilo Nowotny (1989:207ss) las teoriza con su categoría del "presente extendido". El futuro se acerca, empujado por el drástico crecimiento de la complejidad y densidad social. La desquiciante simultaneidad consignada con desánimo por los post-modernos se le figura a Nowotny como la condición del presente extendido: en la sociedad del riesgo la simultaneidad se exagera, oscureciendo las relaciones causales y socavando el terreno a la técnica, necesitada de la diferenciación antes/después a efectos operativos. Otro factor activo en el acercamiento del futuro es la abreviación de las escalas temporales dentro de las cuales los efectos adversos de las acciones son esperables (la contaminación atmosférica, por ej.). Ambos factores presionan sobre el presente y apremian, pese a las incertidumbres, a identificar los hilos conductores de la causalidad, al menos de los fenómenos generadores de mayor riesgo (la técnica del análisis de riesgos viene a atender esta necesidad en calidad de "herramienta objetiva"). Entre el horizonte de la planificación que se extiende y el futuro que adelgaza se afirma una tensión.

Ambos factores presionan sobre el presente y apremian, pese a las incertidumbres, a identificar los hilos conductores de la causalidad, al menos de los fenómenos generadores de mayor riesgo (la técnica del análisis de riesgos atiende esta necesidad en calidad de "herramienta objetiva"); se afirma una tensión entre el horizonte de la planificación que se extiende y el futuro que adelgaza.

Pese a ello, el mañana no se ha difuminado; en la Modernidad Tardía la apertura del futuro mantiene su carácter estructural, de manantial de la solución nutricia del cambio social. Ocurre que "el sistema actual sigue orientado al futuro, pero no puede darle forma por el enorme potencial de eventos simultáneos sobre los cuales las acciones actuales no pueden surtir efecto" (Nasehi, 1994:). En la sociedad del riesgo el presente continúa creando el porvenir, mas ha perdido la habilidad de modelarlo; padece una parálisis morfológica, por llamarla de alguna manera. De nuestras acciones sólo anticipamos ciertos efectos nocivos; de ese reconocimiento surge la convicción de que el tiempo de las "generaciones futuras" es ahora, cuando tomamos las decisiones que afectarán el aire que se respirará dentro de 50 años (efecto Invernadero). Todo eso determina que el presente cobre importancia y se expanda. Su dilatación, explica Nowotny, constituye una reacción de la sociedad a la escasez de tiempo. Habiendo perdida su función unificadora, el tiempo no sirve de referente a los sub-sistemas, que deben coordinarse internamente. La ampliación del presente es una respuesta a las tensiones de la cronoestructura.

Ramos enfoca mudanzas parecidas con la categoría de "presentificación de la realidad", entendiendo por tal "una configuración de la experiencia temporal del mundo que opta por privilegiar el presente negándose a concebirlo como decadencia, tránsito insustancial u objeto de sacrificio" ( Ramos, 1998:35). A diferencia de Nowotny, Ramos no predica esta cualidad del presente en su totalidad, sino de ciertos segmentos del universo socio-cultural. Entre ellos distingue la realidad construida por los medios de comunicación, caracterizada por la exposición de los hechos en una suerte de grado cero narrativo, con lo que "el presente desconectado es así un islote rodeado de amnesia y vacío de expectativas". Esta situación puede interpretarse como un efecto perverso de la puntualización, derivado de la dinámica interna de la comunicación masiva. De signo opuesto son las tentativas de densificar el presente para impedir la disgregación de su sentido. Se trata de una estrategia de resistencia adoptada por movimientos sociales, en pos de "su conversión en un espacio sosegado y reflexivo de decisiones sobre el futuro" (ídem, p. 44).

El presente dispone de más estrategias para ganar tiempo, modos de procesar la aceleración sin abolirla. Entre ellas figuran la recuperación de la recurrencia: la exhumación del Eterno Retorno nietzscheano y las "ondas largas y cortas" de los ciclos económicos de Kondratieff, en lo teórico; y el reciclaje, a nivel práctico. La aceleración tiene un correlato en el incremento del ritmo de

aceleración para que, en lugar de proyectarse adelante gire sobre sí misma, en una síntesis entre el impulso futurizador y el reciclaje que oriente el cambio social en una espiral ascendente.

¿Hay lugar para la utopía en este presente agobiado por los riesgos futuros? Si, pero poseen un cariz defensivo. Ya lo advertía Douglas: las ideas sobre contaminación son el reflejo de un debate en curso sobre cuál debe ser la sociedad ideal. En este caso, los riesgos repercuten negativamente en las antiguas utopías: en vez de la utopía de energía limpia e inagotable de los años '50, la sociedad del riesgo se descubre cercada por residuos nucleares inmanejables, cuando no amenazada por el holocausto. La utopía moderna representaba un acicate a la acción para asegurar el futuro deseado; ahora sucede al revés: la utopía defensiva insta a evitar el futuro tan temido hallando el medio de almacenar el plutonio y atajar el deterioro irreparable del ecosistema. En cierto sentido, del riesgo emana un mensaje igualitario (el cambio climático, por ejemplo, perjudicará a ricos y pobres, al Norte y al Sur), propiciando la visión armónica de la sociedad global, una reedición del viejo anhelo internacionalista, esta vez vertebrado por la solidaridad sin fronteras de los seres vivos. La utopía sobrevive con valores cambiados: la sociedad de clases exaltaba la utopía de la igualdad; la del riesgo sueña con la de la seguridad (Beck, 1998:47).

Aunque el futuro se haya escabullido del reino de la predicción, la sociología del riesgo observa que la vida continúa -en condiciones harto complejas, por supuesto-, y se apresta a conceptualizar ese estado de cosas. Evidentemente, el futuro se perfila impredecible, razonan sus autores, pero la constatación no quita del medio el problema; al contrario, lo agudiza, pues sigue urgiendo tomar decisiones en el presente, opciones con un impacto indeterminable en la configuración del porvenir. A la sociedad contemporánea, por grande que sea su escepticismo, no le queda más remedio que convivir con el riesgo y tratar de gestionarlo. Por eso, contra Luhmann, damos mucha importancia a la noción de "generaciones futuras". Ella trasluce cómo, por *interpósita persona*, la Modernidad Tardía ventila su renuencia a seguir librando cheques en blanco a los ingenieros sociales y civiles. En última instancia, lo que subyace es un debate en torno a la democratización de los riesgos y acerca de quiénes deben liderar la construcción del futuro, en el que suenan voces proponiendo arrancar los mapas del mañana de los laboratorios y los Consejos de Administración, tal como en 1989 fueron retirados del buró del Secretario General.

Algunas definiciones se van bosquejando. Si consideramos a la sociedad del riesgo una radicalización de la Modernidad, entonces el futuro imbricado en el presente extendido no indica el fin de la idea de mañana sino su radicalización. Con muchísima más fuerza que en la era de las revoluciones, el porvenir gravita sobre el presente, pero de forma distinta a la acostumbrado. No es verdad que la planificación haya caducado; en todo caso, la obsolescencia afecta a ciertas

aplicaciones. Por el contrario, el fin de milenio coincide con la apertura de una fase experimental de la planificación y organización inéditas, con la ejecución de ensayos en ingeniería ambiental a escala planetaria ( por no hablar de los planes de la NASA para hacer habitable Marte)<sup>29</sup>.

La des-futurización tecnológica no cesa; parte de sus operaciones se han automatizado: prodigios recién salidos de los laboratorios son puestos a elaborar predicciones (el caso de la simulación informática de escenarios futuros), mediante la simulación de condiciones reales, con cientos de variables en juego, algo impensable antes de la irrupción de los súper ordenadores. Que no haya confusión: esos aparatos no se aplican a construir el futuro conforme a un diseño utópico o tecnológico a la vieja usanza; con ellos se pretende, como mucho, asegurar eventos futuros singulares (la supervivencia de las ballenas; el nivel de CO<sub>2</sub> en la atmósfera; atesorar el genoma de las especies amenazadas). El futuro ya no es lo que era (¿quién lo duda?), pero no ha muerto.

Nuestra breve historia del futuro termina aquí. La sinopsis presentada nos ha dado un pantallazo de su andadura, desde su prehistoria en la Antigüedad hasta los tiempos modernos. Dos grandes lecciones pueden extraerse de su repaso; por un lado, su intrínseca variabilidad, palpable desde el futuro de progreso perpetuo vislumbrado por Condorcet hasta el porvenir *heavy metal* lucubrado por el estalinismo. Una variabilidad que proporciona, a nivel macrohistórico, las evidencias de su constructibilidad. Y no sólo de su aspecto inconsciente, por así decirlo, patente en la lenta formación del horizonte por obra de la sedimentación cultural, sino de su aspecto más creativo y voluntarista, por no decir mesiánico. Así se desprende del seguimiento de la voluntad por dar forma al futuro desde el profetismo judío hasta sus estribaciones en las profecías del Evangelio, pasando por su violento resurgir en la Reforma, y culminando con su institucionalización en la sociedad moderna como categoría del cambio programado (Reforma, Utopía, Revolución). La otra enseñanza se refiere a su relativa autonomía dentro de la diversidad: la veneración al futuro abierto profesada tanto en el socialismo real y en los Estados Unidos capitalistas, indica la aptitud de la categoría para servir de horizonte de regímenes en todo lo demás antagónicos.

Ahora, a fin de clarificar el esquema conceptual resultante de este recorrido presentaremos un modelo de cronoestructura en donde relacionaremos al porvenir con los demás componentes de la intuición temporal. Los dos periplos cumplidos, uno por la teoría social del tiempo, el otro por la historia del futuro, convergen en el último apartado en el cual volcaremos los elementos a nuestro

---

<sup>29</sup> V. M. M. Averner y R. D. MacElroy, eds., *On the Habitability of Mars: An Approach to Planetary Ecosynthesis*, NASA SP-414 (Springfield, Va.: National Technical Information Service, 1976); y también Christopher P. McKay, "Living and Working on Mars", en Reiber, *NASA Mars Conference*, 522; "Terraforming: Making an Earth on Mars", *Planetary Report* 7 (noviembre-diciembre 1987).



nuestro juicio más relevantes de la intuición contemporánea del tiempo en una cronoestructura tributaria de las sugerencias de Luhmann y de las especificaciones de Ramos (Ramos, 1995 ).

#### **1.4. Modelo final de cronoestructura**

El rasgo dominante de la cronoestructura cuajado en los últimos siglos es su extremada complejidad. Por definición, todo concepto temporal es una abstracción; mas aquí la abstracción conoce su formulación más extrema al concernir a un retículo que abraza el tiempo homogéneo, cuantitativo y uniforme del reloj mecánico, el tiempo mercantilizado y su producto, el tiempo cosificado, y la irreversibilidad implícita en la linealidad de un tiempo orientado, sin límite, continuo e unidimensional. La matematización de tales conceptos, común en la física, indica el grado de elaboración sintética alcanzada, que escala una nueva cima con la física relativista y sus fórmulas que explican, cuestionan y corrigen las ecuaciones de matriz newtoniana. La abstracción es concomitante a la complejidad del sistema social, e impregna todas las facetas de la temporalidad de sistemas como el nuestro, distinguidos por la aguda conciencia temporal de sus miembros, imposible sin la familiaridad con los razonamientos abstractos alusivos al tiempo.

El siguiente elemento atañe a la vivencia específica del presente, la puntualización. "Puntualización viene de punto y un presente puntualizado es aquel cuyo ámbito o extensión se asemeja al del punto; es, por ello, instantáneo, aduracional o fugaz; quienes lo viven y perciben no lo pueden asir; nada puede arraigar en él; huye, se volatiliza, no se puede detener; es simplemente un punto de transición entre lo que ya no es, por ser pasado, y lo que todavía no es, por ser futuro" (Ramos, 1995:85). La puntualización arranca del siglo XVII, cuando comenzó a pensarse el presente como discontinuidad, como cambio instantáneo. En una sociedad sometida a una altísima tasa de cambio, el presente es vivido bajo el signo de la escasez temporal, pues él debe procesar la integración temporal e incorporar el futuro a toda velocidad. En consecuencia, el presente padece un estrechamiento constante, fuente de su inestabilidad intrínseca y origen de esa angustia que el Fausto de Goethe pretendía sofocar con su invocación, "¡Tiempo, detente!".

En la cronoestructura el pasado se encuentra historificado. La diferencia entre pasado y futuro asigna al primero el carácter de depósito de lo que no se repetirá, y da lugar al surgimiento de la Historia como la conocemos: un reservorio de acontecimientos pasados útil para explicar la génesis del presente, pero sin valor predictivo del futuro, que será forzosamente distinto. En la Edad contemporánea a función del conocimiento del pasado no es la de servirnos de la Historia como *Magister Vita* sino para mejor romper con él (Koselleck, 1985:21-39). Desde el siglo XVIII, el pasado historizado es objeto de la constante reformulación y reinscripción efectuada en el mirador del presente, según observaba Halbwachs. Del pasado histórico se abstrae una

cualidad, la historicidad, un tipo particular de conciencia temporal por la cual se piensa que las energías sociales pueden controlarse activamente con el fin de orientar el cambio a través de una topología "lineal" del tiempo.

A la vivencia del tiempo este siglo incorpora la simultaneidad de los acontecimientos percibida por los sujetos, sustentada en los avances de las comunicaciones (telégrafo, radio y teléfono). La inmediatez de lo simultáneo empapa primero la vida cotidiana de los occidentales, y luego se expande al resto del mundo con la generalización del Tiempo Estándar de Greenwich y del calendario gregoriano a principios del siglo XX. Los adelantos técnicos en los transportes y la aparición de la prensa internacional determinan que, por primera vez, la simultaneidad postulada de los acontecimientos sea realmente experimentada (Kern sitúa esa primicia en el seguimiento en tiempo real del hundimiento del *Titanic*, génesis de una comunidad informativa internacional). Consecuentemente, cobra mayor viveza la contemporaneidad de lo no contemporáneo, por la cual culturas y civilizaciones situadas en distintas fases de evolución según la pauta positivista, pasan a compartir un mismo plano de inmediatez dentro de las coordenadas del tiempo mundial.

*Simultaneidad y puntualización atañen al presente. La aceleración, el otro elemento eminente de la cronoestructura, afecta al presente y lo conecta al futuro. La aceleración histórica echa a andar en el Siglo de las Luces, bajo el apremio por acabar con el retraso cognitivo. Perfeccionar la razón demanda tiempo, razonaban los ilustrados, y cuanto más rápido transcurriese, más evolucionará el espíritu. De ese modo, el tiempo, libre de las constricciones de la Creación y el Juicio Final, se vuelve una potencia en virtud de su cantidad absoluta, ilimitada; la aceleración es el modo que se da la sociedad moderna de explotar ese poder. Desde 1789 se manifiesta bajo la forma de revolución o progreso social, innovación técnica o avance científico. La aceleración marca el ritmo a los demás componentes de la cronoestructura: empuja los presentes al pasado, abalanza los futuros contra el presente, exacerba la vivencia de la simultaneidad, puntualiza el presente.*

La aceleración conoce una única dirección: adelante. En el siglo XVIII, cuando Occidente experimenta el fenómeno inédito de la confianza en un futuro abierto cualitativamente distinto, la aceleración le ofrecerá los medios de su colonización. El cambio vertiginoso es el fruto de la secularización, del traspaso de disposiciones escatológicas, de la mutación de la energía sobrenatural en filosofía de la historia, y de la transmutación del "tiempo fugaz" heraldo de la nueva era en ritmo histórico, y de la ocupación del lugar de la Eternidad por el futuro sin fin de la Historia. El futuro cristalizado en la Ilustración tiene un signo positivo asignado por el Progreso, eje esencial de la filosofía de la historia. Poco queda por agregar sobre su condición de artefacto cultural, obra colectiva de filósofos, socialistas, utopistas, economistas, naturalistas, religiosos y

científicos sociales. En virtud de los contenidos en él depositados por el programa ilustrado, el futuro se convirtió en motor del cambio social, el patrón con el cual modelaron sus horizontes las naciones que hicieron de Occidente su punto de orientación.

¿Cómo se desenvuelven estos elementos en el proceso social? Su dinámica individual no se comprende abstraída de la función cardinal de la cronoestructura: asegurar la unidad de los sub-sistemas emergentes. Esa tarea se adjudicó a un dispositivo sumamente complejo de relaciones temporales, responsable de allí en más de suministrar a cada sub-sistema un fondo universal con el cual sincronizarse -entendiendo por sincronización el "ajuste" del ritmo social a fin de que los actores calculen sus trayectorias en relación a los demás, por medio de un patrón universal compartido. Aparece así una estructura temporal abstracta (tiempo-mundial), soporte de un esquema recíproco de observación cuyos fundamentos son el Progreso y la Historia, que permiten la coordinación de perspectivas con una pretensión de universalidad. Su función integradora se actualiza mediante el establecimiento de relaciones aquí agrupadas bajo los denominadores de abstracción, puntualización, aceleración y orientación al futuro; después se le suman desarrollos de posibilidades virtuales en las anteriores, como la historización del pasado y la simultaneidad.

La cronoestructura ha vehiculizado una altísima tasa de cambio social desde mediados del siglo XVIII. Recíprocamente, las mudanzas en la estructura social han inducido cambios en la cronoestructura, cuyos componentes ignoran el quietismo. Actualmente, la abstracción conoce nuevas magnitudes gracias a las mediciones de la física cuántica (los nanosegundos). La simultaneidad se vuelve más acusada, potenciada por los avances tecnológicos (televisión, fibra óptica, satélites de comunicaciones, Internet), la globalización y la sincronización de procesos hasta hace poco enclaustrados en temporalidades locales. La puntualización del presente se agudiza paroxísticamente con la revolución informática; y parecido ocurre con la aceleración, atizada por la oleada de innovaciones científico-tecnológicas y la recomposición del panorama político tras 1989. La nota común de las modificaciones es la radicalización de su identidad.

¿Y qué sucede con el futuro, el eslabón crítico de la cronoestructura, de dar crédito a los diagnósticos post-modernos y a la sociología del riesgo? Desechada por prematura la tesis de su desaparición, nos inclinamos a pensar que, como el resto de los rasgos de la intuición temporal moderna, ha evolucionado con arreglo a su naturaleza y se ha vuelto más imprevisible que nunca. Lo que aflora es una condición largo tiempo reprimida: la contingencia del futuro, la idea de que las cosas siempre pueden ser de otro modo (una intuición semejante, referida al pasado, está dando alas a la historia contrafactual, v. Hawthorn, 1995). La consciencia de ese hecho anima simultáneamente el 'despecho' post-moderno (no eres como te pensábamos, luego no existes), y la

reflexión del riesgo. Para los autores enrolados en esta última corriente lo que ha cambiado es el diseño del horizonte. Por la contingencia del futuro, apunta Luhmann, cada elección comporta riesgos. La selección de los futuros posibles se ha complicado extraordinariamente: mermada la fe en la causalidad que vincula el mundo originario y los mundos contrafactuales, la consecución de las metas se ha tornado un asunto azaroso. Esquivo a las tentativas de planificación, el futuro se convierte en un objetivo huidizo al cual sólo se puede aspirar alcanzar de forma aproximada.

La mutación afecta a las dimensiones del porvenir. Nowotny detecta una reducción del horizonte de expectativas. Además, los choques entre relaciones temporales y sociales generan cortocircuitos, síntomas de la "indigestión" del sistema con la aceleración; y se saldan con la crisis de los escenarios. El desgaste de contenidos acaba por erosionar al continente. La serie de futuros pasados informa de los continuos ajustes para restablecer el funcionamiento del horizonte temporal, y de la dificultad de reposición de contenidos del porvenir notada en los últimos años, base de la formulación post-moderna del "futuro quemado". Al análisis, las metamorfosis semánticas le dan indicaciones de las mudanzas en la categoría de futuro que los engloba.

El estudio de los futuros pasados es precisamente el objeto de esta tesis, en concreto, el de aquellos plasmados por el cine de ciencia ficción entre las dos crisis de futuro del presente siglo, la de los años '30 y la de los años '80. Basándonos en ellos documentaremos cierta pauta de confección de mundos posibles y la responsabilidad de un medio de comunicación en su génesis y difusión. Con la información obtenida sobre los agentes implicados procederemos a esclarecer aspectos más generales de la constructividad del futuro, en especial los relativos a la reflexividad mediante la identificación de las "profecías sociales" en juego. En ese terreno intentaremos verificar la tesis de que el cine de ciencia ficción ha proporcionado a las audiencias imágenes de futuro, de suma utilidad en la confección de los mundos contrafactuales de los mapas cognitivos indispensables en la integración temporal del futuro. La convergencia en privilegiar ciertos modelos contrafactuales por encima de otros es lo que llamamos la construcción social del futuro.

El valor estratégico desempeñado por la energía nuclear en la sociedad del riesgo fundamenta la idoneidad del tema elegido, los escenarios nucleares del cine, para producir conclusiones de alcance general (Beck señala que el criterio operativo más apropiado para determinar la transición a la sociedad del riesgo es cuando los riesgos dejan de ser asegurables, y esto se da con la liberación del poder nuclear, en cuyo engeñecedor *fiat lux* ve la alborada de la nueva sociedad, 1996:31). En las cuatro décadas cubiertas por nuestro trabajo, la cuestión nuclear ha representado en gran parte la razón de ser de los movimientos pacifista y ecologista, y la clave de bóveda de la política internacional. Como se ha señalado, el riesgo nuclear ha impactado considerablemente en

la percepción del futuro. De ahí que sea esperable que el análisis de los mundos posibles filmicos donde interviene el átomo nos ponga en contacto directo con la dinámica temporal de la Era Nuclear, y, en la medida en que la intuición del tiempo de ésta se solapa con la de la sociedad del riesgo, nos aporte pistas de los cambios del mañana en su cronoestructura.

Acceder a ese macro-nivel presupone el cumplimiento de etapas metodológicas, siendo la última de ellas la elaboración de la cartografía temporal donde se localicen los futuros pasados visualizados a lo largo del período estudiado, así como un inventario de sus semblanzas. Por tratarse de modelos elaborados en base a los mundos posibles de películas de un género particular, su confección requiere la puesta en acción de un instrumental analítico *ad hoc*, compuesto por préstamos de la teoría de la comunicación, la semiótica, el análisis filmico, cuyos componentes serán presentados en el capítulo siguiente.

# **CAPITULO II**

## **SOCIOLOGIA DEL CINE**

## 2. Cine y sociedad

El futuro es una construcción, una categoría temporal cuyos semánticas brotan del torrente de la vida social, tal es la idea trabajada en el capítulo antecedente. El concepto de futuro contemporáneo eclosionó en las postrimerías de la Edad Moderna y sufrió desde el siglo XVIII ajustes incesantes hasta adquirir su fisonomía actual, el futuro concebido como riesgo según las teorizaciones de Giddens, Douglas, Beck y Luhmann. En la creación de sus semánticas participan formas discursivas como la utopía, la prospectiva, la divulgación científica o la ciencia ficción. En particular, demostrar la contribución del género cinematográfico de ciencia ficción a la construcción del futuro es el objetivo de este trabajo. Y escogeremos como terreno de verificación de esa tesis la presentación de la energía nuclear hecha por esa filmografía en el período 1950-1989, por constituir una de las tecnologías de mayor impacto del siglo XX, tanto por las expectativas despertadas desde la óptica del progreso científico como por las aprensiones creadas por sus efectos perversos.

Tal cometido entraña dos pasos metodológicos: primero, el análisis del tratamiento dado por las películas al tema nuclear, de sus ribetes utópicos o tecnológicos y del abanico de futuros vinculados a la energía atómica; acto seguido, procede salir del universo cerrado de las películas y contrastar sus imágenes de futuro con las visiones del mañana circulantes en la sociedad. Si vemos congruencia entre unas y otras, y si la configuración del horizonte social revela su deuda con las expectativas barajadas en el cine, dispondremos de una evidencia de la agencia del hecho fílmico en la des-futurización descrita en el capítulo anterior.

Ahora bien, la inferencia de las películas a la sociedad plantea una cuestión preliminar: ¿qué nos autoriza a establecer la correspondencia entre sus imágenes y ciertos rasgos de la realidad social? De no fundamentar razonadamente sus interpretaciones, el análisis se arriesga a que éstas pasen por aproximaciones sugestivas pero atrabiliarias, a malograrlas, en definitiva. En ese sentido, los enunciados de la sociología del cine no se distinguen de los de la sociología del arte, de la literatura o de la música; igual que ellas está obligada a dar cuenta de las premisas que le facultan a ir de las obras a la sociedad y tender amarras entre ambas orillas.

En nuestro caso, la exigencia conlleva una tarea adicional. De partida, predicar del cine de ciencia ficción una potencia genitora de la realidad social coloca a la cuestión en un terreno cognitivo. Por constituir este tipo de filmes un sub-conjunto dentro de un universo cinematográfico regido por pautas específicas de producción, distribución y consumo, se

vuelve poco menos que imposible desentrañar las significaciones inspiradas por la ciencia ficción sin disponer de un modelo teórico de la cognición cinematográfica, vale decir, explicativo de cómo el cine vehiculiza información, inculca creencias o socializa imágenes.

De ahí que iniciemos la argumentación teórica en la dimensión cognitiva del fenómeno cinematográfico, clarificando las circunstancias de su producción y las condiciones de su recepción. Sucesivamente, en progresión de lo general a lo particular, nos ocuparemos del género de la ciencia ficción y sus modalidades cognitivas relativas a las semánticas del futuro, para concluir con una propuesta interpretativa de sus películas.

## **2.1 El cine, industria cultural**

Centrarnos en la repercusión cultural del cine no nos exime de conocer su marco institucional y económico. Una perspectiva sociológica supone familiarizarse con las condiciones de producción de los filmes, es decir, con la industria, uno de los tres componentes capitales del fenómeno cinematográfico junto con la audiencia y la obra fílmica (Jarvie, 1974). La industria es un conjunto social de producción cultural integrado por equipos de profesionales -guionistas, fotógrafos, actores, escenógrafos, iluminadores, directores, etc.-, organizado sobre la descomposición del proceso creador en actividades elementales en una cadena de montaje intelectual. Controlan la producción mundial firmas de capital estadounidense, un conglomerado denominado "Hollywood" cuyos productos, las películas, circulan obedeciendo una lógica económica: hay que pagar por ellas.

Por "Hollywood" entendemos, aparte de un estilo narrativo, un sistema de producción y distribución de películas-mercancías montado sobre una estricta racionalidad económica con miras a maximizar las ganancias y reducir los riesgos. Designa, además, una institución relativamente independiente, sometida a control a través de la censura; y un sub-sistema social estratificado, con división del trabajo, sindicatos, rituales (la entrega de los Oscars, por ej.) y conciencia de comunidad (Powdermaker, 1955), configurando un tipo ideal de medio cinematográfico capitalista, cuyas fases históricas tocaremos acto seguido junto con las de las audiencias, sin cuyo entrelazamiento su andadura resultaría incomprensible.

### **2.1.1 Industria y audiencias**

La historia de la industria y la audiencia arranca en 1895 con la invención del cinematógrafo en Francia. "Las primeras películas son producidas, distribuidas y exhibidas dentro del 'capitalismo de mercado' (evidenciado por todas las productoras independientes, salas de teatro, pirateo de patentes y filmes, espíritu de empresa general, etc.)" (Sobchak,



1993:317). A fines de la segunda década del siglo XX, consolidados sus códigos narrativos, se establecen escuelas autóctonas y firmas productoras en casi todas las naciones desarrolladas, orientadas a la explotación de sus mercados nacionales. De atracción de feria, el cine evoluciona a espectáculo de masas. Un factor de su impresionante poder de convocatoria viene dado porque su fruición no exige una competencia especial: sus códigos visuales, fácilmente comprensibles, procuran a las masas populares un placer visual inédito, un verdadero lujo de la percepción a precios asequibles.

Desde 1920 a mediados de los '50 predomina un modelo de organización industrial: el sistema de estudios. Surgido durante la I Guerra Mundial, en parte por las necesidades de estandarización planteadas por la economía de guerra, el sistema alcanza su expresión acabada entre las firmas estadounidenses, que pasan a planear parte de su producción como *formula pictures* organizadas en torno al engranaje del *Star System*, por el cual se ofrece al público, junto a las películas, el añadido de *estrellas de cine*. La irrupción del sonoro en 1927, al suprimir las orquestas y funciones de *vaudeville* habituales, hace de la fruición de los filmes de ficción la única experiencia ofrecida en las salas, y la producción se centra en la fabricación de películas-mercancía de rápida obsolescencia, creando la necesidad del constante lanzamiento de novedades. El sistema de estudios introduce la economía a gran escala y la internacionalización industrial, y asegura a las compañías de Hollywood la cuota mayor del mercado mundial de exhibiciones. "La industria del cine se vuelve un ejemplo de libro de texto del capitalismo monopolístico exitoso; los mayores estudios se han adueñado de los más pequeños o los han puesto fuera de juego, y controlan tanto la distribución como la exhibición" (Sobchak, ob. cit. p. 317). Su correlato fílmico es un estilo calificado de clásico (Bordwell, 1997), vigente sin grandes cambios hasta los años '60.

Además del atractivo de su estilo<sup>1</sup> y de su excelencia técnica, el éxito de Hollywood descansa en el entramado sin fisuras entre producción y distribución que le permite amortizar las películas en su mercado -el mayor del mundo- y luego exportarlas a precios imbatibles, poniendo en jaque permanente a sus competidores extranjeros, cuya supervivencia dependerá de medidas proteccionistas y subvenciones (excepción hecha de las industrias estatales de la URSS y demás países socialistas, productoras de obras

---

<sup>1</sup>Las razones económicas no explican del todo el éxito avasallador de Hollywood: su estilo fílmico, modelado en la interacción con audiencias de inmigrantes de dispar bagaje cultural, se forjó en la apelación a los mínimos denominadores comunes narrativos y obtuvo con ello una acogida universal, inalcanzable para el cine británico, lastrado por una teatralidad impuesta por sus autores y el gusto del público inglés.

englobadas en el rubro de propaganda, sin interés en competir económicamente en el mercado mundial).

Durante ese período el cine se erige en el arte popular por antonomasia. Es la época de una cinefilia increíblemente extendida en las clases populares, para las cuales constituye su principal pasatiempo familiar. El cine, afirmará por ese entonces Henri de Jouvenel, es "el alimento más solicitado después del pan", una afirmación que parecen refrendar las votaciones celebradas en los consejos municipales de Gran Bretaña, al finalizar la II Guerra Mundial, con el 70% de los votos a favor de los pases dominicales, derrotando la campaña en contra emprendida por la iglesia anglicana (Mayer, 1948).

A mediados de los '50 el sistema de estudios entra en crisis, en coincidencia con el declive mundial de la industria cinematográfica. En Estados Unidos los problemas se desencadenan por la aplicación de la normativa anti-trust, que obliga a separar la producción de la distribución, la gran baza del sistema de estudios. La desmoralización interna de Hollywood causada por la persecución macartista, los crecientes costos y la caída de las recaudaciones concurren para que la industria inicie una fase de declive<sup>2</sup>. De la pérdida de su "audiencia cautiva" se culpa en exceso a la televisión, cuando ella fue únicamente un ingrediente más en la diversificación de la oferta de ocio inherente a la sociedad de consumo; el auge del turismo también hizo mella: ya no hacía falta ir a la sala de cine para "viajar" a lugares exóticos. En los años '50 y '60 cae en picado la asistencia del grupo familiar, eminentemente de clase obrera. Las desventuras de la firma Disney ilustran el punto: líder sin rival en el mercado de películas *infantiles* para toda la familia, a partir de los años '60 la compañía rueda por la pendiente, empujada por el desvanecimiento de la unidad familiar de consumo.

El público homogéneo correlativo al *fordismo* se ha fragmentado; la industria del cine choca con la aparición de un consumidor exigente que reclama productos a su medida. En respuesta a esa demanda surgen el cineclubismo y las revistas especializadas, sostenidos por espectadores de superior nivel educativo que ven en la posesión de rudimentos de análisis fílmico un capital cultural. Los canales de exhibición paralelos del cineclubismo alteran el estatuto de la mercancía cinematográfica: la reposición en *cine forums* de obras retiradas del

---

<sup>2</sup> "Los beneficios netos conseguidos por Hollywood, que desde el año 1940 mantenían una media de 150 millones (de dólares), se elevan a 175 millones en 1945; la curva, tras rozar los 200 millones en 1946, con lo que logra un máximo, inicia un descenso mortal en los años inmediatos a la posguerra, llegando a 125 millones en 1949. El número de salas, que en 1945 era en Estados Unidos de más de 21.000, se reduce a 16.000 tres años más tarde, y a 14.000 en 1955" (AAVV, 1973:27). Jarvie (1974:156) apunta que la asistencia semanal media a las salas pasó en Estados Unidos de 40 millones en 1922, a un máximo de 90 millones en 1947, cayendo a 46 millones en 1955. En el Reino Unido el récord de entradas vendidas se registró en 1945 (1.585 millones), descendiendo a 1.182 en 1955 y desplomándose a 273 en 1967.

circuito comercial extiende la vida útil de las películas, convertidas en material didáctico de clases informales de análisis fílmico para una audiencia ávida por reconducir a su gusto la fruición de los bienes culturales<sup>3</sup>.

En sentido parecido actúa la televisión: el reiterado visionado de filmes comprados a los estudios contrarresta la caducidad programada de las películas. Ya en los años '50 un directivo de la industria notará que "una película es un producto que nunca se consume completamente por la sencilla razón de que nunca es olvidado del todo por quienes la han visto. Deja detrás suyo un residuo, o un depósito, de imaginería y asociaciones, y este hecho hace de ella un producto único en nuestra vasta lista de artículos de exportación" (Freidberg, 1993:134). Mas la explotación plena de este *depósito de imaginario* deberá esperar a los '70, a la llegada del video-cassette y de una mercadotecnia modernizada.

Una reacción a la crisis será el surgimiento de productoras independientes ágiles y competitivas, en cuyas espaldas recaerá parte creciente de la producción (Corman, 1992). Comienza un período de busca y diversificación: se ensayan técnicas novedosas de proyección; se perfilan productos específicos -destacando el cine-arte y la ciencia ficción, en los dos extremos del espectro del gusto. La valorización del cine como bien cultural, animada por la racha de filmes europeos con pretensiones artísticas (la *Nouvelle Vague*) y los festivales de promoción del cine-arte (Cannes, Venecia, Berlín) insuflan un renovado vigor a la industria. Sin embargo, ni su cotización al alza en el mercado cultural, ni el *Cinemascope*, ni el recurso a las co-producciones para burlar barreras proteccionistas detienen la pérdida de audiencia. A principios de los '70, la industria, estadounidense y europea sin distinción, se debate en una agonía aparentemente terminal; la "muerte del cine" se vuelve un tópico de moda.

Mas esa agonía llega a su fin. El resurgir de la industria tiene lugar a mediados de los '70 y se prolonga a nuestros días. El número de filmes en lengua inglesa roza los 600 en 1987, frente a poco más de 200 en 1973; y de 921 millones de entradas vendidas en 1970 en

---

<sup>3</sup> La valorización del cine corre pareja con el fenómeno afín del fotoclubismo. Su aparición a mediados de los años '50 comporta una alternativa al uso familiar de la fotografía, pues el fotoclubista aspira a producir fotografía 'artística'. Dichas aspiraciones se articulan con mudanzas de gran calado en la imagen social de la fotografía, ahora considerada un arte moderno, con la aparición de revistas ilustradas del estilo de *Life*. El sentimiento de pertenencia a una comunidad de consumidores calificados de cultura emparenta al fotoclubismo con el cineclubismo, salvo por una diferencia: la cinefilia no incluye la práctica de la filmación, acotada a la minúscula facción de los superochistas. La llegada del video doméstico no modifica la situación: su práctica conecta más con el uso de la fotografía familiar que con el esteticismo cineclubista (Bourdieu, 1965:144-172).

Estados Unidos se pasa a una media de 1.200 en los '80, (Jowett & Linton, 1989:136). En la recuperación juega un papel clave la nueva camada de directores: alertada por el éxito de **Easy Rider** (1969), filme independiente que recaudó 50 millones de dólares costando sólo 500.000\$, la industria apuesta por jóvenes egresados de las escuelas de cine (Scorsese, Spielberg, Ford Coppola, Lukas y De Palma, entre otros). Educados en la Serie B y la televisión, alejados de las vanguardias como de la imitación del pasado, los cineastas de los '70 gozan de gran autonomía respecto a los antiguos directores; muchos detentan la doble condición de productor-director. Tienen muy clara su misión: concebir obras capaces de atraer a las fragmentadas audiencias. ¿Cómo? Revitalizando los géneros. En las antiguas estipulaciones del mercado, el *Western* sólo atraía a los hombres, el melodrama a las mujeres, la ciencia ficción a los adolescentes y la animación a los niños; ahora, para ser rentable, cada pieza de género debe gustar a todos los públicos. La estrategia funciona: **Tiburón**, con una recaudación de 100 millones de dólares, inaugura la larga racha de éxitos multimillonarios (**Star Wars**, **E.T.**, la saga de Indiana Jones, **Superman**).

El formidable éxito descansa en dos factores: primero, la toma de conciencia por la industria del rejuvenecer de las audiencias. La proliferación de auto-cines en los años '50 marcó una primera adaptación de los exhibidores al fenómeno, al buscar atraer a los jóvenes habituados a moverse en coche. Con el tiempo la tendencia se fortalece: el porcentaje de espectadores menores de 30 años pasa de 24% en 1979 a 38% en los '80 (Jowett & Linton, 1989:89). La industria responde con sub-géneros destinados a franjas específicas del público, como el *kidult* (contracción de *kid-adult*), fórmula dirigida a audiencias formadas por niños y padres nostálgicos del cine de su infancia, sustrato del éxito de **Star Wars**, **Parque Jurásico**<sup>4</sup> y **E.T.**; o el *gore*, una taquillera reedición del éxito del horror de Serie B de los años '50.

El otro puntal de la recuperación es la mutación de la mercancía cinematográfica, concretamente, la pérdida de su carácter discreto: el filme **E.T.** constituye sólo el núcleo de una gama de artículos: muñecos, camisetas, banda sonora, libros ilustrados, posters, videocassettes y el filme del rodaje (la explotación de las licencias la inauguró Lucas con **Star Wars**, al verse apremiado a financiarse fuera de Hollywood). Hoy, dos tercios de los ingresos medios de una producción americana de cualquier género provienen del mercado del video y la televisión. La puesta al día se completa con una mercadotecnia renovada: se

---

<sup>4</sup> Un análisis de la interpelación melancólica implícita en **Parque Jurásico** y de su alusión a los filmes **The Lost Continent** o **When the Dinosaurs ruled the Earth**, piezas infaltables del imaginario infantil de los años '50, se encuentra en Tarnowski (1993).

abandona la pauta de estrenos paulatinos en favor del lanzamiento simultáneo nacional e internacional. Por su parte, las salas de exhibición se adecúan a la heterogeneidad de las audiencias, reciclándose en multicines con grandes pantallas y sofisticados sistemas de proyección adaptados a los efectos especiales preponderantes en el cine actual.

"Aparentemente debilitada al principio, la industria del cine ha expandido actualmente su capital de un modo sin precedentes -al tiempo que consolida el capital en menos y menos manos (y concentrándolo en menos y menos filmes). Ahora los filmes están hechos como paquetes negociados y financiados como co-producciones multinacionales (...). Mientras Hollywood es en el presente más un estado de mente que un lugar donde las películas se originan, la industria no ha decaído tanto como se ha descentrado. Por supuesto, se ha expandido realmente -y a través de los propios medios electrónicos que desafiaron en un momento su supremacía. Así, desde los '60, la industria del cine ha reflejado la lógica estructural del capitalismo tardío" (Sobchack, *ibid.* p. 317).

Ciertamente, la industria ha perdido autonomía al quedar al servicio de estrategias de diversificación de multinacionales con intereses en petróleo, telecomunicaciones, electrónica (casos típicos son los de Paramount, en manos del conglomerado Gulf & Western, dueño además de 470 salas en EE.UU.; y de Columbia, propiedad de Coca Cola Co. (Jowett & Linton, 1989:24): pero nada de eso debilita el férreo monopolio estadounidense sobre el mercado mundial; al contrario, embravecidas por la revocación del fallo anti-trust de 1949 por la Administración Reagan y la progresiva caída de barreras proteccionistas en los años '80, las productoras-distribuidoras de ese país redoblan su expansión internacional.

En ese contexto tiene lugar la reacción europea contra la penetración del cine americano<sup>5</sup>. De ella nos interesa señalar que desnuda la peculiaridad de la industria europea: su relativa autonomía respecto del consumo (Sorlin, 1996). Europa, en plena crisis cinematográfica de los '80, produce similar número de filmes (350 anuales) al de los prósperos '50. Esta cota, incomprensible desde la lógica del beneficio, nos alerta de que la industria europea no es, como Hollywood, una institución puramente económica. El valor de sus filmes-mercancías no se mide tanto en retornos financieros como en capital cultural. Percibido como una

---

<sup>5</sup> Ref. al conflicto entre la Comunidad Europea y EE.UU. en la Ronda Uruguay del GATT a propósito del régimen comercial de los productos audiovisuales, ver 'La excepción cultural', de A. Touraine (*El País*, 11-12-1993); 'La batalla del audiovisual', de Enrique Balmaseda (*Claves* n°33, pp 71-75); y 'Un enjeu culturel', de A. Paillet y C. Michel, en *Liber* (suplemento de *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* n° 116-117).

expresión artística -tener una cinematografía vernácula se vuelve para la autoestima nacional en emblema de cultura autóctona a la vez que de modernidad-, el cine pasa a beneficiarse del mecenazgo; de allí el peso creciente de los espónsos y de las subvenciones de los entes estatales o para-estatales de patronazgo, cruciales en países con una industria débil, donde las producciones no se llevarían a cabo sin su respaldo económico, moral y político (la pujanza del cine australiano contemporáneo no se entendería al margen de la apuesta decidida de la *Australian Film Development Commission* por un "cine nacional de calidad", es decir, por un capital cultural útil a la reafirmación de la identidad nacional, Turner, 1995).

### 2.1.2 Sinopsis

De esta apretadísima crónica de la industria cinematográfica capitalista en general y de la estadounidense en particular, destacaremos los siguientes caracteres centrales:

1. Su intrínseca naturaleza económica, expresada en la creación de productos estandarizados y al tiempo diferenciados para tentar al público a consumirlos. Todo análisis del cine estadounidense deberá pivotar sobre este dato sustancial.
2. Su vocación internacional, manifiesta desde su constitución. Para rentabilizarse, sus mercancías deben circular profusamente por el circuito mundial. La difusión del cine americano por todo el orbe, su atractivo para las audiencias internacionales (apenas atajado mediante medidas proteccionistas), su supremacía en la producción y distribución, confieren a sus filmes una penetración social que trasciende a la de cualquier producto cultural local.
3. Su extrema capacidad adaptativa a las situaciones cambiantes generadas por el gusto poco predecible de las audiencias y la concurrencia de otros entretenimientos. Las crisis y reacomodamientos certifican cómo su tendencia a la burocratización, dictada por la racionalidad económica, nunca acaba de estabilizarse ni degenera en producciones culturales rígidas y totalmente programadas, mostrándose, llegado el caso, capaz de emprender las necesarias metamorfosis organizativas y de aflojar o estrechar su control sobre los creadores si las circunstancias lo aconsejan -una muestra de su ductilidad se ve en la apropiación por la industria de los logros de las vanguardias cuando convenía a sus fines (Thompson, 1993).

4. La existencia en el mercado mundial de industrias cinematográficas de ámbito nacional, minoritaria frente a la estadounidense (el caso de Europa Occidental), cuya supervivencia depende no sólo de consideraciones de tipo económico sino de política cultural.

5. La creciente actividad selectiva de las audiencias, palpable en la segmentación del público: muchos espectadores ya no van tanto "al cine" como a ver una película determinada; y si la distribución comercial no se las brinda, se organizan en cineclubes para procurársela, o escogen un equivalente entre otras formas de espectáculo disponibles.

6. La vigencia de su influjo social. La historia de las audiencias cinematográficas es la de una curva estadística con un pico en la década de los '40, seguido de un abrupto descenso en los decenios posteriores y una recuperación a partir de los '80. Con los años la pérdida de su supremacía entre los entretenimientos masivos se ha visto equilibrada por sus ramificaciones en el sistema de medios de comunicación. La retracción del público popular -relativizado por la televisión, que prorroga y magnifica el influjo del cine al tornarse el primer suministro de filmes para la familia- ha sido parcialmente compensada por el flujo de sectores medios presa de una cinefilia cultista que hacen de su consumo una práctica de distinción emparentada a la fruición del arte. A un siglo de su nacimiento, es evidente que "a pesar de los periódicos avisos de desastre (...) el filme de ficción aún ofrece a sus audiencias un distintivo juego de experiencias, placeres y prácticas sociales. Ninguno de sus rivales ha sido capaz de reproducirlos. Que el filme haya sobrevivido se debe a su naturaleza como medio, a sus usos sociales por las audiencias. Las audiencias disfrutaban yendo al cine" (Turner, ob. cit. p. 24).

Después de este repaso de los principales hitos históricos del cine como medio de comunicación de masas, pasaremos a referir las sucesivas fases de la teoría social relativas a la dimensión cognitiva de la experiencia cinematográfica.

## **2.2. La cognición planteada como "efectos"**

Histórica, social y teóricamente, la dimensión cognitiva del cine fue abordada en la forma de una pregunta por sus efectos unidireccionales: ¿cuál es la influencia de los filmes en los espectadores? Y durante largo tiempo la respuesta intuitiva fue: una influencia directa. Tal suposición propició medidas dirigidas a controlar su impacto social, figurando entre las más tempranas el fallo de la Corte Suprema de Estados Unidos en 1915, que negó al cine la protección constitucional a la libertad de expresión, dejándolo expuesto a la censura (Jowett & Linton, 1989:79). Asimismo alentó uno de los primeros programas de investigación

sobre un medio de comunicación masivo: los catorce estudios del *Payne Fund* (1929-1932)<sup>6</sup>. El estudio estimaba que cada menor de edad asistía de media una vez por semana al cine; que tres de cada cuatro filmes se constreñían a temáticas de sexo, amor y crimen; y concluía diciendo que el cine ejercía sobre la infancia una influencia directa, inmediata, generalizada y a la postre perjudicial<sup>7</sup>.

El dictamen desató sobre Hollywood una enorme presión resultante en la imposición de la auto-censura con el Código de Producción Hays. El episodio trasuntaba la inquietud generalizada en Estados Unidos en las primeras décadas del siglo por el poder de los medios de comunicación masivos, correlativa a la suscitada por una configuración inédita de la sociedad industrial, denominada "sociedad de masas", presuntamente compuesta por multitudes de seres solitarios, objetos pasivos de la manipulación de un puñado de emisores. En puntual concordancia con esa percepción, la audiencia cinematográfica fue visualizada como una réplica en miniatura de la "sociedad de masas": una multitud silenciosa de individuos empotrados en sus butacas, codo con codo y sin embargo distantes los unos de otros, entregados sin defensas al flujo unidireccional de imágenes emanado de la pantalla.

Esa suposición se vio reforzada en los años '30, cuando el protagonismo de la radiofonía en el ascenso del nazismo incrustó con fuerza en la opinión pública de Estados Unidos -hogar de la mayor industria de la comunicación- la sospecha acerca de los efectos deletéreos de las tecnologías mediáticas. Así, cuando ocurrió la "psicosis marciana" de la víspera de Halloween de 1938, se quiso ver en ella la reválida del formidable poder de la radio, del cual intentaba dar cuenta el modelo de la Teoría Hipodérmica reduciendo el proceso comunicativo a un emisor A que "inyecta" un mensaje a un receptor B y obtiene una reacción ("un efecto") uniforme. Mas el refrendo de Cantril a esa concepción era aparente; la pregunta central, ¿porqué unas personas se asustaron y otras no?, abrió el camino a la

---

<sup>6</sup> Decenas de miles de niños fueron seleccionados y sometidos a cuestionarios, método autobiográfico, y experimentos con proyecciones de películas; se practicaron mediciones de las audiencias y análisis de 1.500 películas; se estudió la identificación de los niños con los modelos conductuales de los filmes, y su incidencia en los sueños, en los estereotipos raciales y en el control emocional infantil (Shearon, 1988:31-54).

<sup>7</sup> Las conclusiones de los estudios *Payne Fund* no tienen desperdicio: "Hemos finalizado una descripción de los estudios que intenta medir la influencia de la película de ficción como tal. Observamos que como instrumento educativo tiene un poder inusual para impartir información, influencias, actitudes específicas a objetos de valor social, para afectar las emociones en proporciones vastas como microscópicas, y para afectar la salud en un menor grado a través de trastornos del sueño, y de afectar profundamente la pauta de conducta de los niños" (Tudor, 1975:93). Estos juicios anticipan las acusaciones vertidas contra la televisión en los años '60 y '70. "El tono general de su admonición sobre las películas no recuerda a otra cosa que a las advertencias de los moralistas victorianos acerca de los peligros de la masturbación", Tudor, ob. cit. p. 94.



cuestión de la influencia selectiva de los medios. Al precisar que el sentido conferido por los oyentes a los hechos narrados variaba en función de factores como religión, educación, confianza en los medios, etc., las conclusiones de Cantril minaron, sin proponérselo, los cimientos de la Teoría Hipodérmica, incapaz de captar las sutilezas del contexto que hacían de la "psicosis marciana" un evento incasillable en el esquema medios/efectos.

El tiro de gracia a la Teoría Hipodérmica, y por añadidura a la cognición entendida como cambios a corto plazo en la opinión o la conducta individual o colectiva, lo asestó otro estudio empírico que tenía al cine por objeto. En 1942, el Ejército estadounidense encargó al director de Hollywood, Frank Capra, la realización de cuatro filmes de propaganda (**Why we fight**) dirigidos a inculcar en los reclutas la justificación oficial del esfuerzo bélico. Seguidamente, los militares encomendaron a un equipo de psicólogos sociales el diseño de un estudio con miras a medir su eficacia persuasiva. Las conclusiones, conocidas por el nombre de *Experiments on Mass Communication*, sorprendieron a los especialistas: si bien confirmaban la eficacia pedagógica de las películas en cuanto a los acontecimientos narrados -los espectadores aprendían datos que hasta entonces ignoraban-, los filmes no modificaban sustancialmente las actitudes y motivaciones de los soldados (Shearon, 1988, cap. V). El cine, los medios de comunicación por extensión, no eran los poderosos modeladores de la estructura psíquica que se había pensado.

La premisa de la "influencia directa" medible en opiniones y conductas individuales debió de revisarse. En 1947, Lazarsfeld (1947:160-168) complejizó el proceso de recepción al descubrir "líderes de opinión" en las audiencias, personas que asesoraban sobre las películas en cartelera a sus amigos y allegados. El hallazgo daba pruebas de la actividad selectiva y reflexiva de los espectadores. La psicología social conductista, inventora del esquema estímulo-respuesta adoptado como marco comprensivo de la experiencia cognitiva del cine, se dio de bruces con la resistencia interpuesta al mensaje por el receptor. Paulatinamente, la investigación comenzó a identificar atributos de agencia en las audiencias, y a trascender la chata condición de "consumidor" asignada a sus componentes. Contra el ingenuo espontaneísmo a ella asociado, se abre a la idea de que la figura del "consumidor" es, en realidad, el punto de encuentro de una industria interesada en crear un mercado a sus productos con sujetos dispuestos a asumir activamente la condición de espectadores.

Sobre las ruinas de la Teoría Hipodérmica se yergue la Teoría de los Efectos Limitados (Klapper, 1958). El modelo desplaza la investigación de las consecuencias puntuales a corto plazo a los efectos generales a largo plazo; concede a los medios un papel necesario mas

insuficiente en la formación de actitudes; y se deshace del esquema causa-efecto, desbordado por la complejidad del fenómeno comunicativo. La nueva teoría se acredita el mérito de aplicar un oportuno correctivo a los excesos del modelo anterior, mas no atina a elaborar una teorización solvente de los "efectos difusos" de la comunicación (en concreto, se muestra incapaz de diseñar un análisis ajustado a la dimensión macrosocial y macrotemporal reconocida a los "efectos"). Ello deja a la teoría de la comunicación con un hueco difícil de obviar. Subsamarlo es la finalidad del paradigma funcionalista.

### 2.3. Cognición como "función"

Contra ese telón de fondo se alza la *Mass Media Research*, corriente nacida en Estados Unidos en los años '40 con el propósito de edificar la sociología de los medios masivos de comunicación (MMC). Continuando el marco precedente, la indagación por los efectos sociales de los medios se constituye en eje privilegiado de la *Mass Media Research*<sup>8</sup>. La definición teórica de la corriente se completa cuando abraza el paradigma funcionalista: en 1957, Merton publica *Social theory and Social Structure* y replantea la cuestión de los efectos en términos de relaciones funcionales con el entorno; y en tándem con Lazarsfeld (1958) identifica tres funciones de los medios: atribución de *status* -los medios confieren *status* a asuntos públicos, personas, organizaciones y movimientos sociales-, refuerzo de normas sociales -reafirman las normas exponiendo las desviaciones al escrutinio público-; y disfunción narcotizante -crecientes dosis de comunicación pueden transformar la participación activa en conocimiento pasivo. Con un añadido crucial: en resguardo de la funcionalidad del sistema, su modelo otorga un gran relieve a la respuesta del Receptor (*feedback*), cuya interacción con el Emisor -los medios- garantiza la comunicación en las dos direcciones, requisito *sine que non* de la sociedad democrática propugnada por Merton.

Prima en el funcionalismo una idea rectora: los MMC han sustituido a la familia y a la escuela como formadores políticos; han advenido en agentes socializadores de primer grado. Esa premisa llevará a reformular la problemática de los efectos en el sentido de distribución de conocimientos colectivos. En vez de "persuasión" la palabra clave pasa a ser "cognición".

---

<sup>8</sup> La *Mass Media Research* se gesta en torno a la revista *The Public Opinion Quarterly* en los años '30, con las figuras del citado Cantril, Lasswell, Lazarsfeld, Berenson y Schramm, si bien sus desarrollos teóricos ven la luz en la posguerra. Cfr., i.a., W. Schramm, *Mass Communication*, 1949, y *The Process and effects of mass communication*, 1955; C.E. Swanson, 'Television ownership and its correlates', en *Jou. Appl. Psych.* n° 35, 1951; P. Lazarsfeld y F. Stanton, *Communications Research*, 1949, y *Radio Research*; J.T. Klapper, *The Effects of Mass media*, 1949; R. Merton, M. Fiske y A. Curtis, *Mass Persuasion*, 1946.

Las prescripciones mertonianas son reelaboradas en los años '60 y '70. Una línea de investigación la lideran Winter y sus discípulos, con el nombre de *Agenda-Setting Function*. Esta corriente desarrolla a fondo la función de atribución de *status* señalada por Merton, y postula una relación directa y causal entre la agenda de los MMC y la agenda pública<sup>9</sup>. La función cognitiva de los medios, sostienen, no pasaría tanto por determinar cómo debe pensar la gente sino sobre qué pensar. Su recorte sobre la realidad social tendría por efecto silenciar unos temas y realzar otros; consecuentemente, los hechos en la vida social serían relevantes en la medida que se reflejasen en la agenda mediática. Un mérito del enfoque es dar cabida a la cuestión del poder, formulada del siguiente modo: ¿qué uso hacen los medios de sus prerrogativas? Las respuestas elaboradas dividieron a los miembros de la corriente en tres facciones: quienes pensaban que los MMC definen la agenda a favor del poder político, quienes los consideraban autónomos, y quienes los veían en interacción con el poder.

De las pesquisas emprendidas bajo el programa de la *Agenda-Setting Function* destacamos, por su relación con el objeto de esta tesis, la investigación realizada por Miller y Quarles (1984) sobre la incidencia en la agenda de las audiencias de la emisión televisiva en 1984 de un filme de ciencia ficción centrado en la descripción de un ataque nuclear a los Estados Unidos, *The Day After*. El estudio, basado en entrevistas a espectadores pocos días antes y después de la emisión y a personas que no vieron el filme, concluyó que la película tuvo por efecto acrecentar la importancia conferida a la guerra nuclear en los espectadores respecto a los que no la vieron. El análisis de actitudes complementario no encontró modificación alguna en los grupos, concluyéndose que "los efectos del programa parecen haberse sentido no sobre las actitudes sino sobre las percepciones de la relevancia de los temas" (Severin & Tankard, 1992:219). En el cuarto capítulo volveremos en más detalle a esta investigación.

El diseño de este tipo de investigaciones empíricas no contemplaba el seguimiento de los efectos en el largo plazo, un parámetro crucial a la hora de evaluar el verdadero alcance de la acción cognitiva de los MMC. En este aspecto la escuela de la *Agenda-Setting Function* no da forma metodológica a sus refrescantes postulados teóricos, permaneciendo atada a la búsqueda de efectos en el corto plazo de la tradición behaviorista. La cuestión de los efectos mediáticos en el largo plazo en la sociedad sigue siendo su flanco teóricamente vulnerable.

---

<sup>9</sup> V. Cohe, B.C. (1963), *The Press, the Public and the Foreign Policy*, Princeton, N.J. Princeton University Press; Eyal, C.H., (1981), 'The roles of Newspapers and Television in Agenda-Setting', en *Mass Communication Review Yearbook*, vol. 2; Williams, W. jr., 'Agenda-Setting Research', en Dominick, J. y Fletcher, J.E. (ed.) *Broadcasting Research Methods*, Boston, Londres. 1985.



En paralelo y de forma independiente de las reelaboraciones de los postulados mertonianos aparece otra versión de la función cognitiva de los MMC de la mano de Niklas Luhmann, conocida como tematización<sup>10</sup>. Luhmann cuestiona la idea filosófico-liberal de opinión pública -el ejercicio público de la razón mediante el intercambio comunicativo-; en su reemplazo propone concebir la opinión pública como una estructura temática de la comunicación pública. Ancla su concepto de tematización en una limitación estructural del sistema mediático: siendo la atención del público forzosamente limitada, la comunicación pública estará temáticamente limitada. Pero esa tematización no viene dada, es obra de un proceso selectivo. La opinión pública sería el instrumento funcionalmente auxiliar de la selección temática.

En la brecha abierta por Luhmann, Rositi (1982) identifica tres niveles de selección temática en los medios de comunicación: un primer grado donde se juega el acceso al circuito informativo; el segundo grado donde se jerarquizan los temas que han sido aceptados; y un tercer grado donde se escogen los grandes temas sobre los que se concentrará la atención pública, movilizándola hacia la toma de decisiones.

Dada la complejidad social y la imposibilidad de consenso, el funcionamiento del sistema impone que la solución de los problemas mediante decisiones estratégicas parciales surja de la contingencia o, en otras palabras, de la disponibilidad práctica frente a lo posible. En el modelo luhmanniano, las instituciones y medios de comunicación "se adaptan a las tareas de generar opciones y poner a disposición de los actores sociales criterios de selección entre un número creciente de opciones" (Luhmann, 1982:213). El sistema de medios ejerce una actividad mediadora entre la opinión pública y el sistema político, con el cual mantiene una solidaridad funcional. En comunión con la tradición funcionalista, aquí también los MMC practican ajustes entre el sistema social y el entorno, asegurando la circulación de la información del interior y del exterior, a la manera de un Sistema Nervioso Central.

La neutralidad política conferida a los medios por Luhmann ha sido contestada por G. Rossi, con la argumentación de que los MMC "no son un mero canal de la política sino que, ayudando a definirla, la co-producen" (Saperas, 1987:91-111). Sin dejar de coincidir con la

---

<sup>10</sup> Luhmann presentó el concepto de tematización en el artículo de 1978, *Öffentliche Meinung*. Desarrollos ulteriores en el campo de la investigación comunicativa se encuentran en *Formación y funciones sociales de la opinión pública*, de F. Böckelmann (1983), *Informazione e complessità sociale*, de F. Rositi (1980) e *I Modi dell'argomentazione e l'opinione pubblica*, del mismo autor (1982).

crítica de Rossi, valoramos el enfoque de la tematización por cuanto hace inteligible la reducción de la complejidad al nivel de la comunicación masiva; y vemos en él un concepto operativo que nos permitirá transitar de las operaciones reductoras del sistema de medios al terreno de nuestro interés, la des-futurización en el cine.

### 2.2.3. Cognición y construcción de la realidad

Cada momento de la teorización marca un avance en la comprensión de la función cognitiva de los MMC. Mas la auto-referencialidad del proceso comunicativo postulada por las corrientes citadas, al homologarlo a un monólogo del sistema consigo mismo a través de los medios, se plasma en un régimen de circuito cerrado que no deja lugar a la generación de nuevos conocimientos, los cuales parecen emanar de un lugar exterior. No se había entendido que los medios, al informar, producen sentido, sostiene la sociofenomenología<sup>11</sup>. Entender la dimensión creadora de significado de la cognición mediática impone, a juicio de esta corriente, la necesidad de importar a la comunicación de masas el concepto de construcción social de la realidad ideado por Berger y Luckmann (1966).

De la observación etnográfica de la prensa, los sociofenomenólogos concluyen que no hay en la actividad informativa una mera selección sino una producción de sentido a través de las prácticas y rutinas de la profesión periodística y de los creadores de ficciones. El sentido producido por los medios, al modelar la percepción del entorno, construiría zonas de la realidad social. Dicha realidad sería una objetivización de segundo grado referida a las rutinas cognitivas de la prensa (las formas típicas de narración periodística), los esquemas interpretativos vitales para comprender las prácticas institucionales (los sociofenomenólogos siempre se refieren a la comunicación política). El poder de los medios, entonces, residiría en su control de la información que los actores necesitan para lograr sus fines, sujetándolos a una dependencia que se intensifica en circunstancias signadas por la ambigüedad y la percepción de amenazas. (no es casual que la corriente aparezca en un contexto de cambio de los MMC, donde "el desarrollo del dispositivo de la televisión cuestiona la función referencial de la comunicación, al remarcar la precedencia del medio sobre el acontecimiento y con ella, el carácter construido de aquello que llamamos 'realidad'", Briguet, 1995:74).

En síntesis, la sociofenomenología aporta dos novedades: frente a la pretendida neutralidad o mimetismo de los medios respecto de la realidad social, enfatiza su facultad generadora

---

<sup>11</sup> De esta escuela, también denominada etnometodología, son *Making News* (1978), basada en observaciones participantes en salas de redacción, y *Myth and the consciousness industry* (1981), ambos de Gaye Tuchman.

de lo real; segundo, enriquece el análisis con el método etnográfico. Y presenta un *handicap*: al igual que las demás posturas citadas, observa el proceso cognitivo exclusivamente desde el ángulo del emisor. Mucha agua ha corrido desde los años de la Teoría Hipodérmica, mas no obstante, a despecho de correcciones y afinamientos, el punto de mira apenas se ha movido de lugar; tampoco la sociofenomenología ha modificado la situación; ella asigna la agencia creativa de la realidad restringidamente a los profesionales de la comunicación.

Tanta unilateralidad casa mal con la intrínseca bipolaridad del proceso comunicativo. La crónica de las relaciones entre industria cinematográfico y audiencias nos ha prevenido contra el gesto de explicar el fenómeno fílmico exclusivamente desde el emisor. Sus mutaciones organizativas, tecnológicas y mercantiles no se entenderían desligadas de la irreprimible busca de otras fuentes por las audiencias, de las necesidades cognitivas que buscan saciar con el cine, el video o la televisión, o de la búsqueda activa de consenso informal sobre el significado de una obra. Ninguna teoría social penetrará en el meollo de la cognición cinematográfica si no incorpora el quehacer de los actores, emancipados de la pasividad adherida al rótulo de "receptores"<sup>12</sup>. El propósito de corregir el desequilibrio nos aparta de los rieles de un pensamiento que reserva la agencia a los emisores y nos pone en la senda de tradiciones intelectuales que contemplan la cognición desde el polo de la recepción.

#### 2.2.4. Cognitivismo y recepción

Quizás pueda sorprender vernos comenzar un apartado dedicado a la cognición del receptor con la Escuela de Frankfurt; conocida entre otras cosas por su crítica demoledora de la cultura de masas, a la que acusa de inducir en las audiencias una conciencia homogénea y acrítica de la realidad circundante<sup>13</sup>. Las formas de la cultura de masas constituirían un moderno "opio del pueblo", confabuladas para transmitir un "sentido común" del orden instituido y silenciar las "fantasías" del cambio social. Las audiencias, colectivos apoltronados en la alienación social, no serían sino una expresión más del abotargamiento de un proletariado que ha abdicado a su papel de sujeto revolucionario.

<sup>12</sup> Ya lo intuía Schramm cuando advertía en relación a los efectos cognitivos de la televisión: "deberíamos primero alejarnos del irreal concepto de qué hace la televisión con los niños y sustituirlo por el concepto de qué hacen los niños con la televisión" (Shearon, ob. cit., p. 267). Y lo mismo Bourdieu y Passeron (1973) cuando reprochan a Morin y Barthes revitalizar la teoría de la manipulación con su lectura de la cultura de masas circunscrita al contenido de los mensajes, ignorando los actos de asimilación/rechazo de los receptores.

<sup>13</sup> Véase en particular "La industria Cultural", de T. Adorno y Horkheimer, en *Industria cultural y sociedad de Masas*, Caracas, Monte Avila, 1974.

En cuanto al cine, la postura de esta corriente se recuesta en la psicología freudiana y reduce sus "efectos" a modelación de roles y sublimación. El *Star System*, al incitar al sujeto a identificarse con la inalcanzable estrella, es acusado por la Teoría Crítica de atrapar al espectador en una esfera mítica en la cual vive vicariamente situaciones que la sociedad le niega, infundiéndole una engañosa ilusión de individualidad (de más está decir que Hollywood, la fábrica de sueños, era la gran bestia negra de Adorno y los suyos).

Todo eso es de sobras conocido. La Escuela de Frankfurt viene a colación por su diálogo conflictivo con ese discípulo *sui generis*, Walter Benjamin, quien, en la pérdida del aura original de la obra de arte por su reproducción industrial (1988), presiente en las tecnologías de la comunicación posibilidades inéditas de un sentido colectivo. En sus textos más optimistas ve factible comprometer esas técnicas en una lucha social por los significados de los bienes culturales. El cine despierta en él expectativas de una experiencia liberadora de las masas (el cine soviético mudo). Aunque al final de su vida se acercará a la *ciencia melancólica* de Adorno y acusará al cine sonoro de promover una vivencia efímera, irreflexiva y empobrecedora, su atisbo de usos contrapuestos al mercantilismo no caerá en saco roto: en los años '70 será repescado por los analistas agrupados bajo la bandera de los *Cultural Studies*<sup>14</sup>, dispuestos a superar el *impasse* creado sobre la agencia del receptor por el pesimismo de la Teoría Crítica y por el cognitivismo de la sociología de la comunicación.

La clave de bóveda de su estrategia se cifra en redefinir el concepto de cultura como "la suma de las descripciones disponibles mediante las cuales las sociedades dan sentido y reflexionan sobre sus experiencias comunes", (Real, 1989:49), y en dilatar su extensión: contra su confinamiento en la superestructura, los *Cultural Studies* diagnostican la impregnación cultural de todo el tejido social (v. Jameson, 1995). En el capitalismo tardío la cultura, mercantilizada de pies a cabeza, se imbrica en relaciones económicas y sus industrias advienen un área clave de la producción (una infraestructura). Sobre esta caracterización del nexo entre cultura y sociedad, los *Cultural Studies* asientan la pregunta primordial: ¿cómo se crean significados sociales en los contenidos culturales vehiculizados por los medios?

---

<sup>14</sup> Los *Cultural Studies* reconocen su origen en la historiografía marxista británica de los años '50, con especial referencia a las obras seminales de Raymond Williams, E.P. Thompson y Hoggart (*Culture and Society*; *The Making of the English Working Class*; y *Uses of Literacy*, respectivamente). Dichos trabajos presentaban la novedad de reunir sociedad y cultura, áreas de estudio hasta entonces separadas, apartándose del concepto de cultura del elitismo liberal (repertorio de ideas) y del materialismo vulgar (mera superestructura); y percibiendo en ese vínculo una dimensión de conflicto parangonable a la lucha de clases.

Investigar el sentido entraña considerar a los datos cuantitativos un primer nivel fáctico que debe complementarse con datos cualitativos (interpretaciones). Interpretar supone homologar la cultura a un texto (Geertz), es decir, a una estructura simbólica que ofrece un guión de acción a sus miembros, correspondiéndole al analista elaborar una "lectura", una interpretación de las interpretaciones de los actores, pues se trata aquí de un texto polisémico, abierto a las lecturas de sectores dominantes y subalternos. No es el texto un bloque ideológico sin costuras; por el contrario, es un campo de batalla de posturas antagónicas. "Rechazando al conductismo y cuestionando la imagen pluralista liberal de una sociedad unificada por un tibio consenso, los *Cultural Studies* intentan interpretar una sociedad cohesionada por la comunicación pero con agudos conflictos y una problemática distribución desigual del poder (...) Instituciones e ideologías ejercen una dominación sobre los miembros de la sociedad sirviendo a los intereses creados de la estructura de poder prevaleciente y sus beneficiarios privilegiados. La dominación no es total, porque el sistema está irremisiblemente agrietado, pero existe una subordinación que crea posiciones de superior e inferior" (Real, 1989:53).

Para dar cuenta de tales transacciones ideológicas, los *Cultural Studies* hacen comparecer a la categoría gramsciana de hegemonía -la manipulación del consenso al servicio de la preservación de la dominación social. Donde no hay dominación directa, las capas dominantes necesitan consensuar un marco ideológico en el cual, en contrapartida por la aceptación de su dominación, hacen lugar a algunos valores reivindicados por las clases dominadas mientras no desafíen abiertamente el orden instituido (Hall, 1982). El consenso no se fija de una vez y para siempre; depende de la correlación de fuerzas y se negocia constantemente en la arena de la cultura de masas. El análisis del texto mediático tiene por cometido desvelar los puntos de sutura de posiciones en conflicto, "las realidades escondidas de nuestra construcción ideológica y su actualización cotidiana" (Broderick, 1996:44).

El emisor no es el autor exclusivo de los significados del texto, pues comparte su paternidad con las audiencias -una idea que recupera la agencia del receptor. Los sentidos textuales se completan con las lecturas hechas por audiencias diferenciadas en subpoblaciones de dispar composición sociocultural. Dichas lecturas u operaciones decodificadoras se distinguen en hegemónicas, negociadas y oposicionales: "en la posición decodificadora hegemónica el espectador opera dentro del código dominante, participando en las definiciones legitimadas, en lo 'dado por supuesto'. En este contexto encontramos la



sumisión fácil a las etiquetas interculturales y a los estereotipos que promueve el discurso dominante. La decodificación negociada supone una combinación de elementos adaptativos y oposicionales, e implica un lector que reconoce la legitimidad de las significaciones dominantes, pero que también encuentra contradicciones en ciertos aspectos de lo hegemónico (...) La decodificación oposicional invoca una reconstrucción crítica o una 'retotalización' del mensaje hegemónico de una forma contradictoria o alternativa" (Martínez, 1995:372).

De allí el interés mostrado por los *Cultural Studies* por los géneros y formas populares objeto de decodificaciones alternativas. Alejándose del estructuralismo barthesiano, propenso a ver en las narrativas de la cultura de masas formas míticas ocupadas en suprimir o resolver simbólicamente contradicciones, encuentran en ellas una plétora de sentido generado por los receptores. Lo ejemplifican con la telenovela, a la que consideran un claro exponente de decodificación negociada, un campo de re-semantizaciones al servicio de la construcción de identidades de grupo, depositarias de un sentido popular de justicia, de defensa de la red familiar y de ridiculización de los poderosos (Martín Barbero, 1987).

Esta interpretación se da de bruces con las lecturas influenciadas por la Teoría Crítica, proclives a ver en el *culebrón* un género alienado y alienante. Para sus objetores, los *Cultural Studies* incurrirían en un "populismo de la recepción", un error simétricamente inverso al de la teoría de la manipulación: donde ella veía sonámbulos digitados por la hipnosis mediática, aquellos descubren sujetos lúcidos e inmunes a los tejemanejes de la industria cultural (McGuigan, 1992). A nuestro ver, el riesgo de un bandazo al desplazar el eje de gravedad al receptor es real, y el mejor modo de sortearlo pasa por observar qué hacen realmente los espectadores con el material suministrado por la cultura de masas.

Recaudos de esa clase han sido adoptados en algunos trabajos de los *Cultural Studies*, donde "el filme es examinado como un producto cultural y una práctica social, valioso por sí mismo y por lo que puede decirnos de los sistemas y procesos de la cultura" (Turner, 1993:41). En tanto práctica social<sup>15</sup> presenta múltiples dimensiones. Una de ellas residiría

---

<sup>15</sup> La idea de práctica social choca con el entendimiento de los "efectos" del cine en términos emocionales (catarsis o manifestación de lo reprimido) y con la equiparación psiconalítica del cine al sueño (Morin, 1964). Desde los *Cultural Studies* se replica que el cine no es un mero portador de fantasías como la homología con el sueño sugiere; esa equivalencia desatiende los elementos conscientes de la experiencia fílmica, precisamente el factor irreductible a la igualación de los procesos individuales gobernados por el inconsciente con los procesos colectivos conformes a reglas sociales. Decir que el cine es un soñar sólo tiene sentido para los *Cultural Studies* si al punto se especifica que se trata de un soñar con los ojos abiertos.

en su vocación de escaparate grandioso, lugar de hermanamiento de consumo, transmisión simbólica y creación de sentido, según Friedmann (1993), quien identifica la génesis del atractivo cinematográfico en una avidez consumista apacentada en el turismo, los pasajes comerciales y los espacios públicos instaurados en el siglo XIX. Otras facetas comprenderían la dimensión lúdica, identitaria, propagandística, pedagógica, etcétera.

En cuanto a lo metodológico, los *Cultural Studies* han concentrado sus fuerzas en desatar uno de los nudos del *impasse* suscitado por la impotencia del enfoque empírico -el canon metodológico de la sociología de la comunicación- para dar cuenta del influjo cognitivo de los medios a largo plazo en poblaciones heterogéneas. El veredicto es tajante: el cerrojo que traba la investigación es la obsesión por aislar una variable comunicativa en condiciones de laboratorio y despejar las variables entrelazadas, cuando son justamente esas variables lo importante ("los casos más productivos son aquellos que influyen y representan tantos otros aspectos de la cultura en los cuales la ideología y la hegemonía son especialmente operativas", Real:1989:70). Y eso no obedece a un capricho totalizador: es un hecho impuesto por la impregnación por la industria cultural del continuo social<sup>16</sup>.

La pregunta tradicional por las causas y los efectos es arrojada por la borda. En el estudio de caso preconizado por los *Cultural Studies* se aspira a rastrear, a partir del texto mediático, la constelación de sentido en un ramo de variables; a indagar, en lugar de los efectos, las prácticas y disposiciones simbólicas. La meta es elaborar una *descripción densa* de un fragmento del texto de la cultura enmarcadora, un fresco de sus actores, sus lugares de poder, sus movimientos a lo largo del período. La apertura a la pluralidad exige un método multidisciplinar, equipado con préstamos dispares: el método etnográfico y la noción de ritual de la antropología; la exégesis textual de la teoría literaria; los estudios de género del feminismo; la economía política del marxismo; y el criticismo de la Escuela de Frankfurt.

Semejante metodología descalifica por ilusoria la idea de un acto comunicativo con una única variable limpiamente delimitada, donde el nexo causa/efecto sea claro e inapelable. A

---

<sup>16</sup> "En la investigación la cultura es vista como compuesta por sistemas de significación interconectados. Así uno podría comenzar examinando tiras de historieta y terminar hablando de códigos de vestimenta en las subculturas urbanas. Inevitablemente, el filme se ve implicado en tales discusiones; si, por ejemplo, uno estuviera estudiando los modos con los que una subcultura juvenil se autodefine -a través de la moda, por ejemplo-, el papel de las revistas de *fans*, la prensa musical y la televisión podrían resultar muy importantes. Para seguir la función de las revistas de *fans* uno también podría necesitar conocer su materia -cine, televisión y música" (Turner, 1993:41). Tal es el abigarrado entretejido de las variables culturales con el que se topa el análisis en ocasión de cualquier pesquisa, por acotada que pareciera.

los ojos de esa ilusión, la "psicosis marciana" encarnaría la situación ideal: un mensaje (emisión radiofónica de ciencia ficción) induce en el receptor (oyentes de Nueva Jersey) una conducta observable (reacciones de pánico) en un lapso acotado (veinticuatro horas). Mas esa situación es un espejismo; su excepcionalidad imposibilita fundar un abordaje general a su imagen y semejanza; y aún en casos similares el análisis empírico quedaría atrapado en su perímetro, incapaz de conectar con la sociedad global. El trabajo de Cantril arrastra esa tara: su diseño no le habilita a trascender las reacciones individuales ni a explorar el porqué una invasión marciana de pronto cobró actualidad en el imaginario americano de 1938, por fuera de vagas alusiones a la atmósfera de inquietud por la guerra inminente.

La excepcionalidad de la *psicosis* marciana queda inexplicada; dilucidarla hubiera requerido añadir al análisis observacional otras variables: la existencia de un público de revistas de ciencia ficción; la acogida a los filmes de ciencia ficción en los años '20 y '30; el choque en el discurso político entre la tradición aislacionista y la ineluctable implicación internacional. De haberlo hecho, automáticamente la investigación habría transitado por un marco temporal más amplio, haciendo saltar los goznes del estrechísimo lapso de tiempo acotado por la observación empírica. Sólo de ese modo el análisis se habilitaría a extraer de un episodio de la radiofonía un saber de las condiciones en que los medios generan la realidad social<sup>17</sup>.

#### 2.2.5. Un modelo cognitivo del cine

Es tiempo de volcar en conclusiones las observaciones apuntadas en la revisión teórica. Ella ha seguido un hilo conductor: focalizar al cine como un agente creador y distribuidor de conocimientos por el cuerpo social. Vimos como la teoría de la comunicación asignó al cine una ingente capacidad persuasiva, suponiendo que la transmisión de conocimientos se traducía en disposiciones inmediatas y mensurables; y su reacción desaforada al mentís de la evidencia empírica, afirmando que la acción del cine en el centro profundo de la personalidad era prácticamente nula. Sus conclusiones fueron resistidas por los teóricos

---

<sup>17</sup> En un estudio de caso en la línea de los *Cultural Studies*, Real (1989) analiza un acontecimiento reciente: el intento de asesinato en 1982 del presidente Ronald Reagan por un individuo inspirado en el personaje de Robert De Niro en *Taxi Driver* (1973). En vez de ver un ejemplo desviado de identificación con una estrella de cine en relación causa(filme)/efecto(crimen), Real indaga en el tratamiento mediático de los magnicidios, de Kennedy a Sadat, y los analiza como una forma ritual, confeccionando con los datos elaborados un texto cultural inscrito con los guiones existenciales de hechos semejantes, develando un recóndito imaginario social sobre el poder y la violencia ritualizada, inaccesible a la observación empírica y monovariable.

convencidos de la acción cognitiva del hecho cinematográfico, quienes reorientaron la pesquisa en el plazo largo, en vez del corto lapso prescrito por la psicología conductista.

El cambio de escala temporal restituyó al cine su dimensión macrosocial; lo arrancó de la psicología de la conciencia y lo proyectó en la problemática de la percepción del entorno. Con el cambio de magnitud los nexos del cine y la sociedad pudieron pensarse fuera de la dicotomía película/espectador, en juego recíproco con las instituciones culturales. El despliegue de su acción recibió diversas formulaciones por funcionalistas, sistémicos y sociofenomenólogos, las cuales, articuladas entre sí, componen un cuadro de la red de medios caracterizado por una actuación selectiva (*agenda-setting function*) en sintonía con necesidades estructurales del sistema (tematización), que incide en el horizonte social en una operación cognitiva equiparable a la construcción de la realidad (sociofenomenología).

Notábamos luego cómo la abstracción del modelo bosquejado dejaba sin explicitar los entresijos de la acción cognitiva mediática. Para ello convocábamos a los *Cultural Studies*, cuya reafirmación de la bipolaridad de dicha acción indica que tan importante es desenmascarar los intereses de las industrias culturales como entrever en la cultura de masas la lucha colectiva por el sentido presentida por Benjamin. Ese último cometido entraña recuperar la figura del receptor: donde la Teoría Hipodérmica veía un recipiente vacío a llenar por los medios y la Teoría Crítica peleles manipulados por la razón instrumental, los *Cultural Studies* divisan actores pugnando por servirse de los medios en beneficio propio. En el consumo de filmes se satisfacen necesidades afectivas y cognitivas, y con ellas se asigna sentido a la realidad. Tales sentidos marcan a fuego los bienes culturales, y sus huellas posibilitan la lectura textual de la contienda por definir el contenido mediático.

¿Cómo articular tales reflexiones en un modelo cognitivo del cine? Del siguiente modo: de un lado tenemos una industria entregada a producir y comercializar películas de ficción. La elección de argumentos e ideas supone un recorte de lo real y fija la agenda cinematográfica, una estructura temática que da y quita visibilidad a determinadas franjas de la realidad. Al tematizar la industria no puede ignorar las disposiciones de las audiencias; sus filmes deben sintonizar con sus gustos y preferencias. La industria sondea las sensibilidades culturales intentando captar los temas caros a las audiencias y escoger los de mayor convocatoria.

Del otro lado están los espectadores, deseosos de usar el cine en su beneficio, promoviendo su estetización, su consumo ritual o identidades grupales. Al crear sentido el espectador torna su relación con el cine en práctica social y se erige en sujeto de cultura. Los sentidos emergentes plantean a la industria nuevas exigencias, a las que responde con renovadas creaciones, teñidas, con mayor o menor distorsión, de las aspiraciones, frustraciones y conflictos de la audiencia. Es preciso aclarar que la industria no se constituye para facilitar la autocomunicación del sistema, sin menoscabo de que a veces asuma ese papel como una segunda naturaleza: su meta es lucrarse vendiendo películas. De aquí que su tematización incluya imágenes incómodas al poder, como certifica una larga historia de censura.

Por último, ¿cómo afecta la acción cognitiva del cine a la construcción social del futuro? Recordemos la tesis luhmaniana de la necesidad de reducir la complejidad del porvenir con el enunciado de posibles futuros, extraídos de la bruma infinita del futuro abierto. Relacionémosla con su otra afirmación de que la opinión pública "establece los confines de aquello que progresivamente es posible" (Luhmann, 1978:109). Podemos encajar los dos enunciados en una proposición hipotética: el cine de ciencia ficción, un afluyente de la opinión pública, movilizaría en el vaivén con su público masas de información que, diseminadas por el sistema de medios, distribuirían conocimientos sobre escenarios futuros.

Su incorporación al patrimonio común -la función cognitiva del cine en su más pura expresión-, al poner imagen y sonido a lo que la gente piensa (o quiere pensar) del futuro, reduciría el horizonte a ciertos escenarios, con el efecto de promover y/o descartar su inclusión en la agenda pública, tal cual sugiere tan cabalmente el caso de **The Day After** al proyectar la amenaza del holocausto al primer plano de las preocupaciones de la audiencia.

Lo dicho bosqueja un modelo abstracto, a poblar con relaciones sociales, actores y prácticas concretas, identificando las condiciones de producción, la configuración de las áreas de la industria implicadas, las distintas capas constitutivas de sus audiencias, las películas, su lenguaje y contenido, sus ligazones con el sistema de medios. A ello nos abocaremos de seguido, comenzando por despejar la inevitable cuestión de principio: ¿qué entendemos por filmes de ciencia ficción? Asunción que nos lleva a definir las convenciones genéricas conforme a una pauta estrictamente sociológica: a través de la negociación entre productores y audiencias sobre la fisonomía de su producto, las películas.

## 2.3. El género de ciencia ficción

### 2.3.1. Valor sociológico del género

Por género cinematográfico entendemos un sistema de convenciones y estilos visuales que permiten a la audiencia captar fácilmente la línea narrativa. Los géneros reenvían a las constantes narrativas universales (todas las sociedades disponen de esas narrativas, sumariadas en las morfologías del cuento de Propp o en los relatos míticos recabados por Levi-Strauss). Dada su relativa estabilidad, Steimberg (1991:37) califica a los géneros de instituciones: textos que, en su recurrencia, establecen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social; una definición que él yuxtapone a la acuñada por Bajtín, a saber: horizontes de expectativas que funcionan de correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua.

El sistema codificado por las convenciones genéricas posee un notable dinamismo (se rompen hábitos argumentales, estereotipos de desenlaces, etc.). Cada nueva obra debe confirmar las expectativas existentes sobre el género y al tiempo alterarlas ligeramente<sup>18</sup>. De la deriva semántica de personajes y tramas se sigue que lo constante del género es carecer de una forma canónica (Weinrichter, 1979). Su estudio ha evolucionado de una concepción taxonómica a su entendimiento como "un dispositivo analítico para comprender los movimientos en el juego de escritura y lectura, como negociaciones en una institución social regulando los términos del contrato entre lector y texto" (Broderick, 1995:39). Las diferencias genéricas se resumirían en diferencias de protocolos de lectura. Tudor (1974) sostiene que al género lo definen las expectativas culturales de la audiencia; por ende, un género sería una serie narrativa que funciona como tal en un contexto histórico particular.

Los géneros cinematográficos atienden un designio comercial preciso: proveer a la industria de fórmulas narrativas con "tirón" probado en la audiencia. Su previsibilidad satisface expectativas por partida doble: a los espectadores les ofrece la seguridad de las convenciones genéricas, y a los productores les da cierta protección contra las reacciones inesperadas de las audiencias. No por casualidad los géneros cristalizaron en la órbita del cine americano, tornándose la apuesta preferida de una industria centralizada en donde la autonomía creativa se ve subordinada a las fórmulas de éxito comercial.

---

<sup>18</sup> Un repertorio de cambios semánticos se tiene en las series literarias y fílmicas de James Bond: del Bond de las novelas de Ian Fleming, típico producto de la Guerra Fría y las ínfulas de grandeza del imperio británico, se pasa al super agente del cine, un personaje más cosmopolita, enfrentado al Doctor No, un villano cuya figura absorbe la negatividad antes asociada a los soviéticos, en un desplazamiento de sentido sintomático del clima de *detente* de los '60, donde la despolitización queda compensada con el tratamiento ritual de la alta tecnología empleada por Bond y sus enemigos (Bennet & Woollacot, 1987).

¿Cómo se gestan los géneros? Tudor (ob. cit, pp 221-231) ofrece una hipótesis evolucionista: los géneros mutarían en un penoso proceso de ensayo y error; en el camino unos desaparecen, ramas muertas del árbol evolutivo (la comedia musical); otros se superespecializan, procreando sub-géneros en una lenta evolución acumulativa donde los nuevos rasgos no suprimen a los anteriores. Perdurar o morir depende de su adaptación a los gustos de las audiencias, de la negociación de pequeñas modificaciones entre espectadores y productores. Mas atención, advierte Tudor: la taquilla es un factor, pero no el único; apoyarse únicamente en ella llevaría a explicar el cambio por el juego del mercado. En su retroalimentación intervienen las instituciones (recuérdese la presión del FBI y la *Legion of Decency* sobre Hollywood en los años '30 para modificar el cine de *gangsters*, acusado de exaltar la figura del delincuente). Los géneros evolucionan en sintonía con corrientes más o menos subterráneas de la sociedad. Lo corrobora la trayectoria del cine bélico al compás del flujo y reflujo de la preocupación de la audiencia por la guerra, decayendo en Estados Unidos en los años 50 y reavivándose en la década siguiente con la escalada en Vietnam.

Resultado de negociaciones a varias bandas, el género transparenta un consenso social acerca de las expectativas culturales. En contrario, los movimientos cinematográficos (expresionismo alemán, neorrealismo, cine revolucionario soviético) afloran cuando el consenso se resquebraja por causa de una transformación cultural de envergadura, la condición para que los creadores puedan obviar con mayor libertad la negociación con las audiencias e instituciones, y fijar los nuevos estándares artísticos.

En la preparación de un filme de género los creadores barajan una o varias imágenes de las audiencias posibles, que a menudo les orientan mejor que las cifras de ingresos en taquilla. Kapsis (1986) ha indagado "cómo la audiencia futura es identificada por los responsables financieros y creativos en diferentes fases del proceso de producción y cómo las cambiantes imágenes de la audiencia apuntada, a menudo en conflicto entre sí y otros grupos de referencia influencia el contenido de un filme" (ob. cit. p. 161). Kapsis estudió la producción de **Halloween II**, secuela del filme homónimo y, tras seguir los pasos y discusiones concernientes al público destinatario, concluye que la imagen final de la audiencia-*target* sería la "síntesis negociada" de las imágenes de audiencias de los participantes en la producción. En la síntesis intervienen referencias indirectas, como la acogida a películas del mismo género o el parecer de la crítica; y directas, como las reacciones observadas en pre-tests. En **Halloween II**, la primera versión se ensayó con

estudiantes secundarios -la audiencia-target-, y, en base a sus opiniones, se aumentó la dosis de truculencia. Se practicó un último ajuste a instancias del *Rating Board* (ente clasificador de filmes), que exigía mitigar los "excesos" de violencia para clasificarla apta a los públicos juveniles.

No pocas veces el choque entre imágenes de audiencia antagónicas encierra la clave de los conflictos entre creadores y compañías productoras. Sucede que, al rutinizarse, las "imágenes de audiencia" cristalizan en una ideología inmovilista, justificadora del encorsetamiento de las opciones estéticas, e instauran una cadena de servidumbres por la cual los cineastas "estaban controlados por lo que pensaban los productores, los productores estaban controlados por lo que pensaban los distribuidores (o lo que los productores creían que los distribuidores pensarían), los distribuidores estaban controlados por lo que suponían que los dueños de las salas de cine pensaban y los propietarios de las salas estaban controlados por sus ideas acerca de lo que la audiencia quería" (Jarvie, 1974:42).

El valor sociológico de las imágenes de audiencia, un ingrediente relevante de la negociación y ajuste con el público, no debe desestimarse. Ellas documentan los tanteos y aproximaciones con los que la industria cinematográfica procura ajustar sus producciones a las expectativas de un público compuesto de poblaciones heterogéneas, desembocando en el consenso cultural que hace de los géneros un filón para el análisis.

### 2.3.2. La literatura de ciencia ficción

Establecida la categoría de género cinematográfico, entramos en la problemática del género de ciencia ficción. En sentido lato, históricamente cuaja primero como una forma literaria en algunos países transformados por la Revolución Industrial<sup>19</sup>, con prolongaciones, en el siglo XX, en el comic y el cine. La precedencia histórica de la matriz literaria nos aconseja encarar el trazado de las coordenadas esenciales de aquélla para luego, por sucesivas

<sup>19</sup> La discusión en torno al día de nacimiento de la ciencia ficción amenaza con tornarse interminable, habiendo tantas fechas tentativas como definiciones del género se adopte. Según se mire, se encontrará ciencia ficción en la Antigüedad, en los *Viajes de Gulliver*, en la *Utopía* de Tomás Moro, en *Micromegas* (1752) de Voltaire, en *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley. A nuestro juicio, remontar el género más allá de la aparición de la ciencia moderna con Francis Bacon es un flagrante anacronismo. Por tanto, se puede hablar de pre-historia e historia propiamente dicha. Si en lugar de la fecha del natalicio, nos conformamos con la partida de bautizo, veremos que ciencia ficción como tal aparece con Julio Verne, bajo la denominación de *roman scientifique*; o con la literatura *pulp* de los años '20, donde se estrena el marbete de *science-fiction*. Sobre el debate de los orígenes, consultar Amis, K., *New Maps of Hell*, New York, 1975; Pageti, C., *Il Senso del Futuro*, Roma, 1970; Scholes, R., y Rabkin, S., *Science Fiction: History-Science-Vision*, New York, 1977; Sadoul, J., *Histoire de la Science Fiction moderne*, I-II, París, 1975.



aproximaciones y deslindes desembocar en la definición del género cinematográfico. En la faena nuestra referencia será Suvin (1984), autor de una definición del género como literatura del extrañamiento cognitivo (por cognición Suvin entiende un proceso revelador de "los elementos variables y portadores de futuro del ambiente empírico", *ibid* p.30).

Como tal, dice Suvin, esa literatura opera por dos vías: la extrapolación y la analogía. También el mito, el folklore y la fantasía apelan al extrañamiento, pero se trata de un extrañamiento no cognitivo; al cuestionar las leyes empíricas de esta realidad, el cuento popular o el mito no se apoyan en un paradigma científico; simplemente niegan las leyes del mundo natural sin más argumento que la alfombra voladora o la vara mágica. Y si asimismo proceden por extrapolación de condiciones reales -como la mitología kwakiutl ponía en el cielo los salmones ausentes en sus ríos-, jamás crean elementos novedosos que alteren el panorama del mundo originario; siempre carecen del ingrediente esencial de lo nuevo, limitándose a combinar mitemas inmutables en mundos posibles cuyas condiciones de plausibilidad no vienen fijadas por los signos correlativos de un método (modo, enfoque, atmósfera, sensibilidad) idéntico al de la filosofía de la ciencia (*ibidem*. p. 96).

La creación de un *Novum*, algo inexistente en el mundo originario que cambia por completo el universo del relato, es la herramienta con la que la ciencia ficción sondea lo desconocido e intenta reconciliarlo con los lectores de una coyuntura determinada. El *Novum* está sujeto al horizonte de la ciencia del momento; comunica al texto con el contexto, esto es, con un paradigma científico basado en la elaboración de hipótesis, la causalidad, la probabilidad estadística, los experimentos (mentales) físicos o imaginables falsificables, fundamentalmente de las ciencias exactas y, en menor medida, de las ciencias humanas mediante el subterfugio de la cibernética, confluencia de ciencias *duras* y *blandas*. Confrontado al *Novum*, el lector de la ciencia ficción intuye que se le está dando un informe literal de algo que podría ser verdad en algún tiempo y en algún lugar. Consciente de ello, el lector de la ciencia ficción no hace una lectura metafórica de los portentos narrados. El lector de Kafka, en contraste, se da cuenta sin vacilar que el insecto en el cual éste se ha transformado Gregorio Samsa no se pretende una criatura real, y no busca una explicación de lo sucedido en la mutación de sus genes o en radiaciones emanadas por la rejilla del lavabo.

Crear un *Novum* requiere el extrañamiento de las condiciones contemporáneas del autor, una operación viabilizada por una estructura temporal en apertura casi infinita a tiempos pasados y futuros. Operando de tal modo, la ciencia ficción "trata de acontecimientos aún

no ocurridos, tanto de 'aquellos que podrían ocurrir', de 'aquellos que no ocurrirán', de 'acontecimientos que aún no han ocurrido' e incluso de 'acontecimientos que no han ocurrido en el pasado pero podrían haberlo hecho en algún mundo alternativo' (Kerman, 1991:65)<sup>20</sup>. Los saltos temporales ahorran al narrador el detalle del cambio conducente al mundo posible, sin mengua en la verosimilitud del relato. ¿Por qué? Porque debajo del texto de ciencia ficción hay, sosteniéndolo, un pre-texto: la filosofía de la historia. De ella obtiene la certidumbre de que las cosas serán diferentes en el futuro (si el futuro repitiese el presente, malamente habría anticipación). Inscrito el relato en un horizonte perfectible, el tránsito al mundo posible queda garantizado por el paradigma baconiano de la ciencia acumulativa; y así el lector, cuya mentalidad ha sido moldeada en ese paradigma, no hace preguntas impertinentes cuando le presentan el carguero espacial *Nostromo* en *Alien*, o la *Estrella de la Muerte* de *Star Wars*; automáticamente engasta al primero en línea de descendencia con el *Shuttle* y con la estación Mir a la segunda.

Así pues, el trasfondo de la filosofía de la Historia forma el lecho rocoso sobre el cual sedimentan los paradigmas científico-técnicos imbricados en cada etapa de la ciencia ficción: en Verne, la geología, las taxonomías naturalistas, la paleotécnica del hierro y el carbón; en H. G. Wells, el evolucionismo, las teorías físico-matemáticas de la cuarta dimensión y la relatividad. Y, por donde se mire, uniendo todos los estratos y ligando el *Nautilus* de Verne con los platillos marcianos de *The War of the Worlds*, la tecnología, punto de condensación de cada paradigma científico. No hay mundo posible en la ciencia ficción sin tecnología maquinística. Por más apariencia de cuento de hadas que tenga *Star Wars*, su universo narrativo se derrumbaría al instante si le quitásemos las máquinas.

El *Novum* de la ciencia ficción surge en un micro-universo textual fundado en un acto creativo de distanciamiento con lo real. Esa cualidad le aproxima a la utopía, al decir de Williams (1979), pues ambas versan de la presentación de la Otredad. ¿En qué consiste tal Otredad? En mundos alternos que Williams cataloga en: A) el mundo alterado por factores externos al hombre (un evento natural, un cometa, mutaciones espontáneas); B) el mundo transformado por la voluntad humana, típico de la utopía; y C) el mundo transformado por la tecnología, cuyo primer antecedente sería la *Nueva Atlántida* de Bacon (1627); aunque

---

<sup>20</sup> El salto en el tiempo mediante un sueño lo cultivan Washington Irving (*Rip Van Winkle*) y Mark Twain (*Un yanky en la Corte del Rey Arturo*, 1889), donde se trasparenta el afán por cotejar pasado y presente como los dos lados de una senda separados por un precipicio insalvable, concepción tributaria de la historización del pasado propia del siglo XIX. Que esa fantasía revistiese el carácter de una proeza mecánica a partir de *The Time Machine* (1895), de H. G. Wells, indica simplemente la inscripción del viaje en el tiempo en una sociedad donde, al decir de Sigfried Gidieon, la mecanización ha tomado el mando.

a un nivel profundo B y C se comunicarían, pues "la tecnología no tiene por qué ser únicamente una maravillosa y nueva fuente de energía o un recurso industrial de ese tipo, sino también un novedoso conjunto de leyes, nuevas relaciones de propiedad abstractas, esto es, nueva maquinaria social" (ob. cit. p.58). A juicio de Williams la ciencia ficción renueva el pensamiento utópico con el retorno a las cuestiones éticas y la cancelación de las visiones de armonía, abriéndose al cambio, al riesgo, al reconocimiento de los límites.

Aparte de la utopía, la ciencia ficción tiene otras afinidades. Su pluritemporalismo y cognitivismo le aproximan a la literatura realista. Si dividimos las funciones literarias en fuerzas activas y obstáculos (Lotmann), se verá que en la literatura anterior al siglo XVIII los obstáculos los encarnan fuerzas sobrehumanas (el Destino, los dioses, un encantamiento); en la ciencia ficción y en la narrativa realista los obstáculos y las agencias son de índole humana, presuponen la factibilidad de la Historia. "Ambas se desarrollaron en una atmósfera de positivismo científico decimonónico y ambas descansan en gran medida en la transparencia mimética del lenguaje como una ventana de la cual obtener visiones de una realidad humano relativamente poco complicada" (Hollinger, 1992:56). Y las dos exigen al lector una lectura empírica: las cosas son lo que parecen y deben interpretarse de tal modo.

Hasta aquí las semejanzas. Las novelas modernas enfatizan la psicología individual en las caracterizaciones, los rasgos estilísticos únicos y la plausibilidad de los acontecimientos presentados; la ciencia ficción privilegia el tipo sobre el individuo, la idea sobre la palabra y lo inesperado frente al hecho plausible, en suma, se perfila como una paraliteratura que expresa como un opuesto dialéctico los deseos, aspiraciones y percepciones latentes en la literatura oficial. La narrativa moderna, no lo olvidemos, se enrola en el criticismo de la vanguardia; no comulga con el optimismo del progreso indefinido; por el contrario, se escora hacia la distopía. La ciencia ficción -el único género literario que integra en sus textos a la técnica- recoge algo de su criticismo y lo recombina con las ficciones animadas por una desbocada fascinación hacia la máquina, la aceleración y los dones de la revolución industrial en la que se escucha audible el eco del movimiento futurista<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> "El texto fundador de la ciencia ficción como género, *Ralph 124C41+*, de Hugo Gernsback, apareció en 1911 en *Modern Electrics*. 1911 es igualmente el año de *Muñecas Eléctricas*, del futurista italiano Marinetti. Nada hay de fortuito en esta coincidencia" (Giuliani, 1981:39). La misma veneración por los valores de una Modernidad futura tiende un horizonte común por encima del Atlántico, si bien entre el elitismo de la vanguardia italiana y el modesto editor de revistas técnicas media un foso social. En el cotejo, la ciencia ficción de Gernsback se destaca como un futurismo plebeyo.

En ese empeño la ciencia ficción combina elementos diversos al estilo del *bricolage* mítico referido por Levi-Strauss: fragmentos de la utopía, del mito o de la novela policiaca son reestructurados al servicio de significados diferentes. Mas ese proceder no hace de ella un mito, es decir, un aparato cultural especializado en solventar contradicciones, explicar lo inexplicable y justificar lo inevitable. Frederick Brown subrayó las insalvables diferencias existentes bajo los parecidos superficiales utilizando como pieza de demostración el mito del Rey Midas: "Trasladémonos al terreno de la ciencia ficción. Mr. Midas, que dirige un restaurante griego del Bronx, salva casualmente la vida a un extraterrestre procedente de un lejano planeta y que vive oculto en Nueva York, designado como observador por la Federación Galáctica, federación en la que la Tierra, por razones obvias, no está preparada para ser admitida. El extraterrestre, cuyos conocimientos científicos sobrepasan ampliamente los nuestros, construye en agradecimiento una máquina con la que altera las vibraciones del cuerpo de Mr. Midas, de tal forma que a su contacto los objetos sufren una transmutación, etc." (Amis, 1966:18-19).

La luminosa demostración de Brown disipa el malentendido: el corrimiento de las circunstancias de lugar, tiempo e identidad de los personajes traspone el relato al universo semántico de la ciencia; lo que antes era intervención divina ahora supone un contacto entre sociedades industrializadas, y los dones manan de la maestría de la ciencia y la técnica. Nadie negaría que la ciencia ficción conserva vestigios míticos; la figura del "científico loco" conecta con el estereotipo faustiano y, por su mediación, con el mito de Prometeo. Pero calificarla de mítica sólo tiene sentido si a continuación se matiza que es "un mito que se ha pasado del ámbito de lo sagrado al ámbito de lo profano" (Ibañez, 1994:145); pues, como Goimard precisa, "la ciencia ficción procede como el mito por preguntas y respuestas, pero es una mitología debilitada en el sentido de que es hipotética y no categórica: sigue una pauta del tipo "Si... entonces ..., y nos propone posibles, juegos, y no evidencias (...) a este respecto es una mitología perfectamente adaptada al mundo moderno, la única mitología posible en un universo de seres razonadores" (Goimard, 1976:18-19). Al emplear la forma condicional de pronóstico "deja abierto a los propósitos de los sujetos la manipulación de las condiciones" (Ibañez, íbid. p.145), y se asume como literatura del cambio social.

Consignaremos, por último, nuestra discrepancia con Suvin en un punto relativo al *Novum*: en prenda de autenticidad, él le exige un potencial desalienante y discrimina *Nova* auténticos de falsos; en el último apartado entrarían los "dioses de otro mundo" de Von Däniken y su lectura de la Biblia en función de intervenciones alienígenas acaecidas en

tiempos remotos. Mas a la sociología no le compete formular juicios estéticos sino sondear, en todo caso, la base social de tales juicios; ni le conviene hacer ascos a la "basura" artística, porque ella puede esconder un manjar de significados culturales. En la medida en que la ciencia ficción de tinte espiritualista (**Close Encounter of the Third Kind** marcaría la pauta en cine) legitime sus "dioses" alienígenas en un poso de saberes biológicos, etnológicos y tecnológicos, la incluiremos en el género. Que esas obras interpreten la destrucción de Sodoma y Gomorra en clave de explosiones atómicas no nos escandaliza; a través de la *melange* técnico-religiosa resplandece el halo de la física nuclear. Una cosa muy distinta sería sostener que los "dioses" alienígenas vinieron a la Tierra viajando en su cuerpo astral y no en naves espaciales, lo cual las sacaría del paradigma científico, insertándolas por completo en lo sobrenatural o paranormal.

### 2.3.3. El género filmico

¿Hasta qué punto las señas canónicas del género literario se aplican a la ciencia ficción cinematográfica? Dar de inmediato una respuesta no nos parece de momento aconsejable, pues, según veremos, los contornos de la última no parecen del todo claros. A dilucidar la cuestión nos dedicaremos seguidamente, después, claro está, de hacer la presentación formal del objeto de estudio, la filmografía de ciencia ficción.

La historia del cine de ciencia ficción se divide en antes y después de 1950, según la voz dominante en la crítica; esa fecha marca el nacimiento del género en tanto forma reconocible por público, crítica y autores<sup>22</sup>; lo anterior formaría su prehistoria<sup>23</sup>. Al

<sup>22</sup> Sobchak distingue la "prehistoria" del género -los filmes anteriores a 1950- de la Primera Edad Dorada de la ciencia ficción cinematográfica: "fue sólo luego de 1950 cuando los filmes de CF emergieron como un género críticamente reconocido, es decir, que críticos y reseñadores (...) comenzaron a hablar de las películas agrupándolas juntas" (Sobchak, 1993:12). El acuerdo crítico se refleja en las palabras de J. A. Molina Foix: "Hasta entonces Hollywood apenas había tocado la ciencia ficción, pese al incomparable auge de este género en la literatura norteamericana" (Molina Foix, 1994:54); y en las de Latorre referidas al cine de los años '50: "hasta entonces, en Estados Unidos el cine de ciencia ficción carecía de identidad propia como género (...) Había por delante, pues, todo un género por crear" (Latorre, 1994:5). Goimard, en un artículo de 1976, coincide en la datación: "el cine de ciencia ficción se ha constituido en un género distinto desde hace más de un cuarto de siglo (**Destination Moon**, 1950)" (Goimard, 1976:34). El factor numérico tiene un peso incontestable: "Los años '50 (si se tiene en cuenta sólo Estados Unidos) presencian un desencadenamiento tal de películas de ciencia ficción como jamás se había dado en la corta historia del cine" (Andrevon, 1976:26).

<sup>23</sup> La pre-historia del género arrancaría con *Le Rêve d'un astronaute ou la lune à un metre* (1898), de Méliès, seguida de la primera versión (americana) de *Frankenstein* (1910), una obra francesa, *La Folie du Dr Tube* (1914), y una alemana, *Homunculus* (1915). A partir de los años '20 la producción se incrementa: los franceses aportan *Paris qui Dort* (1923); *La Cité foudroyée* (1923) y *La fin du monde* (1930); los soviéticos, *Aelita* (1924); los alemanes, *Metropolis* (1926), *Alraune* (1928) y *Die Frau im Mond* (1929); los británicos, *The Shape of The Things to Come* (1936); y los americanos, *The Lost World* (1925), *Imagine* (1930), *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1920 y 193 ), *The Island of the Lost Souls* (1932). Su mediocre

despuntar la década de los '50, el despegue tiene lugar en Estados Unidos, con el estreno de **Destination Moon** (1950) y **The Thing** (1951). Como tal, irrumpe encasillado en la Serie B -rótulo puesto en Hollywood a los filmes de bajo presupuesto, material de relleno en las funciones de programa doble, en contraste con la Serie A, con presupuestos superiores al millón de dólares. Entre 1950 y 1956 transcurre la Primera Edad Dorada del género, a cargo de cineastas que, salvo excepciones, no son genuinos autores de ciencia ficción, sino más bien 'todo-terrenos' de los estudios, duchos en transitar del horror a la ciencia ficción, de ésta al *Western*, y del *Western* al policial<sup>24</sup>. En ese período Hollywood produce una sucesión de obras que asientan las convenciones del género, imprimiéndoles la fisonomía inconfundible del cine americano, con eje en el peligro nuclear y el contacto con extraterrestres.

La otra gran filmografía del género, la japonesa, data de esos años. En Japón, la industria cinematográfica, ya recuperada del bajón de la guerra, copia de los americanos la estrategia del programa doble. La necesidad de filmes baratos para llenar la programación origina la Serie B vernácula, donde descolla la ciencia ficción (la primera obra de la serie, **Godzilla**, la protagoniza un monstruo prehistórico arrancado de su letargo por los ensayos atómicos en el océano Pacífico, fuente de innumerables secuelas y de una copiosa filmografía de consumo doméstico e internacional, Bouyxou, 1971:131).

A la Era Dorada le sigue una época oscura entre 1959 y 1969, signada por el retraimiento de las audiencias<sup>25</sup>. Eso no quita que el género se consolide con la cosecha de *Oscars* en efectos especiales y el respaldo de instituciones indicativas de un mercado cinematográfico maduro, los festivales de Sitges, Trieste y Avoriaz (aunque situadas en una segunda categoría dentro del ranking de certámenes fílmicos). Sus códigos insemnan la saga de James Bond, rica en la parafernalia *High Tech* cara a la ciencia ficción (la serie televisiva **Misión Imposible** acusa una influencia similar); e inspiran a los cineastas europeos obras

---

desempeño en taquilla inhibe mayores desarrollos, y su frecuencia esporádica le impide cristalizar en un género reconocible, vegetando en una zona gris a mitad de camino del horror y del fantástico.

<sup>24</sup> Auténticos hombres-orquesta, capaces de escribir un guión como de oficiar de directores de fotografía o dirigir un filme llegado el caso, sus trayectorias lo dicen todo: George Pal, productor de dos clamorosos éxitos (**La Guerra de los Mundos** y **Cuando los mundos chocan**); Roger Corman, adaptador de los cuentos de E. A. Poe y productor de **It Conquered the World** (1956) y **Not of this Earth** (1956); Spencer Gordon Bennet, proveniente de los seriales de los '30; Kurt Newman, productor asociado de la serie de Tarzán y director de **La Mosca** (1958); Rudolph Maté, fotógrafo de Dreyer y director de **Cuando los mundos chocan** (1951); o Don Siegel, autor de **La Invasión de los ladrones de Cuerpos** (1956), antes de centrarse en el policial (hay una relación bastante completa de los autores del *boom* de los '50 en *Nosferatu* N° 14/15).

<sup>25</sup> En 1956 se estrenan alrededor de 25 películas en Estados Unidos; en 1957, 34; en 1958 se llega al pico de 38 estrenos; a partir de lo cual comienza el descenso, registrándose 28 en 1962, Warren:1982:XV.

futuristas como **Fahrenheit 451**, de Truffaut; **Alphaville**, de Godard; **Je t'aime, Je t'aime** de Resnais; **Barbarella**, de Vadim; y **Solaris**, de Tarkovsky. Finalmente gana cartas de respetabilidad al final de los '60 con **2001: Una Odisea del Espacio**, producción aplaudida por la crítica hasta entonces desdeñosa de la ciencia ficción (Giuliani, 1990).

El impacto del filme de Kubrick es decisivo. La respetabilización importa en la medida que significa captación de nuevas audiencias, algo de vital importancia en una encrucijada signada por el desplome de la taquilla. Como la televisión se ha apropiado del género con programas de animación (**The Jetson**), *sit-com* (**Lost in The Space**), muñecos animados (**Thunderbirds**) y **Dr. Who** y **Star Trek**, las series más exitosas de las televisiones británica y americana respectivamente, Kubrick primero y los productores después comprenden que, para sobrevivir, el género debe abandonar el modesto formato de Serie B y atrincherarse en un terreno inexpugnable al medio televisivo: los efectos especiales (Finch, 1984).

En 1977 **Star Wars** inaugura la Segunda Edad Dorada de la ciencia ficción, la de su definitiva respetabilización y protagonismo en la recuperación experimentada por la industria del cine. En los años '50 su estatuto era el de un producto marginal; ahora se vuelve piedra miliar del cine *mainstream*<sup>26</sup> con presupuestos de Serie A (cuando 20th Century Fox triunfa con **Star Wars**, Columbia responde con **Close Encounters of the Third Kind** y Paramount con **Star Trek**). Su encumbramiento se apoya enormemente en el salto cualitativo en efectos especiales iniciado con **2001**. La industria ha aprendido bien la lección: la salvación del género pasa por la oferta continuamente renovada de efectos portentosos. Y la ciencia ficción se torna en el laboratorio de I + D de la industria audiovisual<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Una lista elaborada por la revista *Variety*, en su edición del 11-1-84, enumera las mejores recaudaciones del cine mundial desde 1939: el primer lugar corresponde a E.T., el segundo, tercero y cuarto a la trilogía de **Star Wars**; el onceavo a **Encuentros Cercanos del Tercer Tipo**; el duodécimo a **Superman**. El filme francés mejor situado (puesto n°346) también se adscribe a la ciencia ficción, **La Guerra del Fuego**. Por otra parte, estudios de audiencia realizados en 1983 sitúan a la ciencia ficción junto con la comedia como los géneros de mayor convocatoria en Estados Unidos; e investigaciones similares colocan a la ciencia ficción en el primer lugar de las preferencias del público japonés. V. Austin & Gordon, 1987.

<sup>27</sup> El género encabeza la renovación técnica: **Star Wars** generalizó el uso del sistema de sonido Dolby, posteriormente perfeccionado por el sistema THX de Lucas. **The Black Hole** (1979) introdujo la cámara dirigida por ordenador; **Tron** y **The Lawnmower Man** ponen a punto la imagen de síntesis y la hibridación de imágenes sintéticas con imágenes fotográficas -*morphing*- llegó primero a la ciencia ficción (**Terminator II**, 1991) y **Parque Jurásico** (1993) antes de incorporarse al cine *mainstream* con **Forrest Gump** (1994).

El recorrido ilustra la especial situación de la ciencia ficción dentro de la industria cinematográfica: nacido en los albores del cine, el género pasa por una larga latencia hasta su súbita maduración en un momento crítico de la industria, al principio como un ingrediente menor del abanico de respuestas orientadas a recuperar las audiencias; y más tarde, cuando su convocatoria se dispare en los años '70, tornándose una de las fórmulas más exitosas del cine, al punto de que el alienígena E.T. rivalice en popularidad con el ratón Mickey.

### 2.3.3.1. Las fuentes del género

Retornando a la pregunta por la presunta identidad genérica entre los filmes y la ciencia ficción literaria, digamos que las relaciones entre el género cinematográfico y su correlato literario se presentan complicadas, aunque el cordón umbilical del primero con la literatura era notorio: "aproximadamente la mitad de los cincuenta filmes de ciencia ficción de mayor éxito comercial estrenados antes de 1980 eran adaptaciones hasta cierto punto de obras literarias, y de los 90 filmes seleccionados en una compilación reciente de listas de diez mejores películas por nueve críticos de cine de ciencia ficción, 40 de esos filmes eran adaptaciones" (Kerman, 1991:90). Y eso no es todo: la estruendosa irrupción del género fílmico en los años '50 estuvo precedida por el auge de la literatura de ciencia ficción en los '40, un signo de la deuda del cine con quien le allanó el camino en la cultura popular.

Llama poderosamente la atención que los escritores no quieran acreditar el mérito y, al contrario, se desvivan por desvincularse del cine. Precisamente en 1950, cuando eclosiona el género cinematográfico, el éxito editorial de **Crónicas Marcianas** de Bradbury saca a la narrativa del *guetto* cultural. Entonces, en aras de legitimarse ante la cultura oficial, los escritores recrean en la ciencia ficción la antinomia formas espúreas/formas liberadoras de la que antes habían sido víctimas, asignando la primer categoría al cine y la segunda a sus relatos, a los que sitúan en un árbol genealógico prestigioso donde figuran Wells y Verne, con arraigo en la filosofía positivista del siglo XIX y la narrativa utópica. Atentos al valor de lo prospectivo en una sociedad orientada al futuro, los narradores califican su arte de "neo-realismo profético", creador de realidades que se corroborarán tras los hechos (Sobchack, 1993:55). Al mismo tiempo se esmeran por desvalorizar su correlato cinematográfico acusándolo de haberse degradado a un cuento de hadas<sup>28</sup> o a un mito<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> "Durante los 70 y los 80 la ciencia ficción se ha vuelto ampliamente popular, ampliamente diseminada. Se le ha quitado su aguijón. Los espantosos éxitos de *El Señor de los Anillos*, *Star Trek* y *Star Wars* han traído a la ciencia ficción no una real respetabilidad sino fórmulas tipo Postre Instantáneo (*Instant Whip*). El producto es más blando. Tiene que ser inmediatamente aceptable para muchos paladares, muchos de ellos pre-púberes (...) Su contenido nutritivo ha sido adaptado al gusto masivo. Ahora el mundo, o el sistema solar, o el



Una acusación se reitera: los filmes de ciencia ficción no serían más que películas de horror disfrazadas<sup>30</sup>, formas degradadas que 'domesticar' el potencial crítico de la ciencia ficción de buena ley. La polémica, al cuestionar la aplicación de los parámetros de matriz literaria a las películas, nos pone en la pista de una especificidad fílmica cuya dilucidación puede ser crucial en la definición del género cinematográfico. Entremos, pues, en ella.

### 2.3.3.2. La filiación con el horror

Examinemos la acusación arrojada a la ciencia ficción de ser una sucursal del horror. Quienes proponen su estudio indiferenciado bajo el rótulo de "cine de la diferencia"<sup>31</sup> ejemplifican la sustancial identidad de ambos géneros en su común insistencia en monstruos o aberraciones del orden natural, vampiros y hombres-lobo, alienígenas y mutantes.

Comencemos por el monstruo. ¿Qué factor lo hace aparecer? Un designio con sentido de castigo en el horror; un accidente en la ciencia ficción. En el primero el monstruo suele presentarse bajo un aspecto humano deformado: "debido a este vínculo de algún modo orgánico entre el hombre y el Monstruo en el filme de horror, parece absolutamente necesario desde el punto de vista dramático que el Monstruo posea una forma antropomórfica" (Sobchack, 1993:30). En la ciencia ficción, libre de esa ligazón, la monstruosidad asume la forma de hormiga gigante, tiranosaurio o ente amorfo. Las diferencias se acrecientan si consideramos otro motivo común, la posesión de los protagonistas por una fuerza extraña: en el horror se concretiza en la posesión por un espíritu diabólico -un ingrediente moral, nuevamente-; en la ciencia ficción, en la operación

---

universo o el Señor Todopoderoso deben ser salvados por un grupo de cuatro o cinco personas que incluyen a un personaje a lo Peter Pan, una chica de alta cuna y un náufrago por el estilo (...) En los viejos tiempos, solíamos destruir el mundo y ello sólo requería un científico loco. La ciencia ficción era un acto de desafío, una literatura de subversión, no de extravagancia", apostrofa Brian Aldiss (Broderick, 1995:53)

<sup>29</sup> Goulding (1985) califica a *Star Trek* y *Star Wars* de discursos engañosos donde la ciencia y la técnica insuflan la fuerza mítica que resuelve en un plano imaginario las contradicciones que desgarran la sociedad.

<sup>30</sup> Michel Laclos sostiene que la ciencia ficción proviene directo del horror: "El cine de ciencia ficción (...) asimiló todos los temas de la fantasía tradicional. Marcianos, venusinos o mutantes evolucionaron de los vampiros, mientras los robots imitan los estados en trance de los zombies y el Golem. El acotado escenario de la casa embrujada se expandió a las dimensiones de un satélite poblado por presencias extraterrestres invisibles", Sobchack, 1993:28.

<sup>31</sup> Esta forma de clasificar los filmes tiene su asidero en el influyente trabajo de Robin Wood, "Introduction to the American Horror Film", prólogo a *The American Nightmare: Essays on The Horror Film* (1979), cuya tesis ahonda en *Hollywood From Vietnam to Reagan* (1986). Véase también S. Prince, "Dread, Taboo and The Thing: Toward a Social Theory of the Horror film, *Wide Angle* (10.3.1988); Horror and the Monstruos Feminine: An Imaginary Abjection, de B. Creed, en *Fantasy and the Cinema*, en Donald, 1989; y "Horror Politicized: The Monster in Psychoanalysis and Anthropology", de T. Schneider, *Spectator* N°2, 1991.

del "lavado de cerebros" -el efecto deshumanizador de la tecnología (las técnicas de la psiquiatría conductista). En definitiva, el Monstruo del horror comunica con el lado oscuro del ser humano; la Cosa de la ciencia ficción, en comparación, materializa las consecuencias no intencionadas de una acción inscrita en el universo semántico de la ciencia y la técnica.

Ambos géneros tratan con el caos; el primero con un caos moral; el segundo con el desorden social. En el horror el Monstruo saca a luz un conflicto entre el individuo y la sociedad; en la ciencia ficción, el conflicto creado por la Cosa afecta a las instituciones. En el horror la amenaza se focaliza en la víctima individual; jamás una plaga de vampiros cuestionó la existencia de la Humanidad<sup>32</sup>. En la ciencia ficción el trastorno pone en vilo la supervivencia de la especie y trasmite la clara percepción de que un factor perturbador impide el funcionamiento normal de la sociedad. ¿Cuál? El desarrollo desatado del aparato científico-técnico. La ciencia ficción explota sentimientos ambivalentes hacia la ciencia y la técnica y sus instituciones, presentadas en su sombría faceta de complejo militar-industrial. La ambigüedad colorea sus tramas: a menudo la ciencia contiene el peligro generado por ella misma. En contraposición al Monstruo, pretexto de una expiación moral, la Cosa es el factor inesperado que pone a prueba los recursos de la ciencia y la técnica.

El protagonista del horror es el individuo, y los exteriores, una proyección de su alma torturada. El héroe de la ciencia ficción emblematiza agencias colectivas: ciencia y técnica son entendidas como fuerzas sociales: los científicos encarnan a la primera; los militares e ingenieros a la segunda; el protagonismo recae en la respuesta social organizada. Sin duda, los científicos también intervienen en el horror, pero su perfil se ajusta al del "científico loco" animado por una maldad sin límites y un desquiciado deseo de dominación y poder. En la ciencia ficción el científico evoca un Prometeo moderno, "un individuo cuyas intenciones son básicamente buenas en el mejor de los casos y amorales en el peor" (Lucanio, 1987:47).

La trama del horror se centra en las consecuencias perversas de una acción científica en sí malvada; en la anticipación, en cambio, en las consecuencias perversas de una decisión loable aunque en cierto grado irresponsable. Muy distintos son los poderes atribuidos a los

---

<sup>32</sup> La escala del estrago causado por el agente perturbador da un índice de la diferencia entre el horror, donde la destructividad del monstruo se agota en la demolición del laboratorio, con la muerte de su creador incluida, y la ciencia ficción, cuyas criaturas anormales retuercen trenes en sus garras, derriban edificios y pisotean casas, haciendo de la catástrofe generalizada el *leit motiv* visual del género, Sontag, 1984:236-237.

hombres de ciencia en cada género: en el horror de los años '30; "las ambiciones científicas se centraban en conseguir resultados 'humildes', como fabricar hombres a partir de retales, lograr la invisibilidad o descubrir el lado oscuro de su propio ego. Mas tales manipulaciones aparecen como puro bricolage ante la posibilidad de desintegrar el planeta o crear monstruos no como los del doctor Moreau a escala humana, sino fuera de toda proporción, gigantescos, y además en serie industrialmente" (Freixas y Bassa, 1994:39).

En la ciencia ficción el peligro no está predestinado; surge de lo que el hombre hace o deja de hacer. El accidente, el típico desencadenante de la trama, supone un riesgo pre-existente que su acontecer actualiza en peligro. La fatalidad, que representaba para los pre-modernos la aterradora eficacia de la Naturaleza (Billard, 1986), interviene en el horror disfrazado de un impulso inexorable de las potencias naturales activas bajo la faz humana. Frente a la inhumanidad de esa fuerza ciega e imparable, el riesgo se presenta profundamente humano, hijo de los efectos indeseados de la razón instrumental. A la ciencia ficción no la moviliza la fatalidad sino el riesgo; no la moralidad sino la ecología<sup>33</sup>.

Pese a lo dicho, de trazar una tajante línea divisoria entre el horror y marco moral/religioso, por un lado, y el cine de ciencia ficción y trasfondo científico por el otro, corremos el riesgo de dejar inexplicado el sesgo 'religioso-mágico' tomado por el cine en los años '60 y '70, con los alienígenas angelicales de **Close Encounters of the Third Kind**, la "Pasión" de **E.T.**, o el monolito de **2001: Una Odisea del Espacio** en el oficio de Angel de la Guarda de la humanidad. La conexión entre ciencia y religión es evidente en **Beneath The Planet of The Apes**, donde la Bomba atómica es venerada como objeto de culto. El Holocausto nuclear, harto frecuente en la serie fílmica, se asocia al Apocalipsis, una idea de regusto cristiano.

Pese a su insistencia en que la utopía es una obra humana, al hablar del fin del mundo el cine no puede evitar rozar lo sagrado. Refiriéndose al filme **La fin du Monde** ( 1931), Billard apunta que "cuando Abel Gance se toma por Cristo y funda en los cinco últimos

---

<sup>33</sup> La fatalidad reenvía a un tipo de estructura temporal donde el sentido dimana del pasado. El horror es un género centrado en el pasado, en el cual la irrupción del monstruo se asemeja al retorno de lo reprimido del psicoanálisis. La maldición, ligada a una profanación o sacrilegio cometido en tiempos pretéritos, es el dínamo de donde la trama obtiene su fuerza. En el universo del horror el muerto siempre atrapa al vivo. El futuro abierto de la ciencia ficción ignora el fatalismo; el suyo es un cosmos abierto a todas las posibilidades, al riesgo. Mas esa demarcación no obstaculiza la creación de formas híbridas en una intersección de horror y ciencia ficción, donde futuro y pasado se entrecruzan. Lovecraft cultivó asiduamente esa variante, cuya expresión última tenemos en **Alien**: los tripulantes de la aeronave, tras descubrir un vehículo alienígena varado desde tiempos inmemoriales, descienden a sus profundidades y, actuando inadvertidamente de arqueólogos del futuro, rompen el sello de la cripta y liberan el engendro al acecho desde el pasado.

minutos del planeta la República Universal, todo el mundo comprende la lección: el cometa de Lexell era el Dedo de Dios" (1986:50). Y reflexiona: "cuando la víctima en cuestión es el Cosmos, nos encontramos próximos a una experiencia religiosa; y la utopía no está cómoda en el universo religioso; es congénitamente pagana, pues tiene necesidad de creer en la absoluta inocencia de la acción humana" (ibid, p.66).

¿Cómo explicar los deslices religiosos? Sobchak, inspirándose en Malinowski, recuerda que magia, ciencia y religión "intentan describir y confrontar lo desconocido de una forma que satisfaga el ansia humana por seguridad y control" (1993:63). En su opinión es inútil querer separar limpiamente lo sacro de lo profano. Horror y ciencia ficción formarían los extremos de un arco, con los valores máximos de religiosidad y cientificismo en cada vértice. En la zona media del arco se situarían los filmes de ciencia ficción con mayores dosis de religiosidad (los vinculados al Holocausto nuclear, por lo común). Raros serían los filmes sin una pizca de trascendentalismo, sostiene Sobchak; e igual de raras las películas de horror sin alguna alusión científica. La diferencia entre ambos géneros se mediría por la proporción de ciencia y religión empleada: en la ciencia ficción la primera constituiría el recurso dominante, echando mano, cuando fuera necesario, de la religión y la magia. Lo vemos en *The War of the Worlds*, cuando la salvación llega a último momento al morir los marcianos a causa de las bacterias terrestres, "*the little things God in His wisdom put on the Earth*", según la voz *over* que cierra el filme. La religión se asoma cuando no queda otro recurso para evitar lo impensable: el exterminio de la especie humana a mano de los alienígenas.

De la confrontación entre horror y cine de ciencia ficción hemos obtenido criterios de deslinde suficientes para desmentir las voces que los identifican. En el contraste se nos ha ido insinuando el perfil del género fílmico, algunas de sus temáticas, sus coqueteos con lo sacro, los miembros de su reparto. Pero aún nos sentimos lejos de captar la esencia de su singularidad respecto de la serie literaria. Es preciso dar otro paso y aclarar la relación de dependencia de la serie fílmica apuntada al comienzo. ¿Por dónde continuar? Habida cuenta que la relación más palpable entre ambas series se da en las adaptaciones para la pantalla, cabe suponer un proceso selectivo de la serie fílmica sobre la literaria. Veamos si las reglas que gobiernan las adaptaciones nos clarifican sin equívocos las identidades de ambas series.

### 2.3.3.3. La tematización del riesgo

Un modo de explicar las selectivas relaciones de la serie cinematográfica con la literaria lo ofrece el enfoque de la tematización. Trasladando a nuestro terreno "el proceso de definición, establecimiento y reconocimiento público de los grandes temas, de los grandes problemas políticos que constituyen la opinión pública, mediante la acción determinante de los medios de comunicación de masas" (Saperas, 1987:92), nos dotamos de un esquema con el cual aprehender la mecánica de selección y definición de las temáticas centrales de la ficción cinematográfica.

En el cine *mainstream* la tematización actúa condicionada por los altos riesgos del negocio. Reducir la incertidumbre sobre la reacción del público obliga a los productores a la búsqueda continua de *best-sellers* adaptables con el fin de trasladar su tirón de audiencia a la pantalla. En el cine de ciencia ficción el recurso a las fuentes literarias funciona a la inversa: no se adaptan textos célebres; mas bien el texto adaptado suele cobrar fama gracias a la adaptación, cosechando el éxito editorial *a posteriori* (**El Centinela**, cuento de Arthur Clarke, apenas se conocía antes de estrenarse su versión fílmica, **2001: Una Odisea del Espacio**). En efecto, las adaptaciones de renombre representan una minoría frente al volumen de textos desconocidos al gran público, algo desconcertante al no haber en ellos un tirón editorial aprovechable.

El contrasentido se aclara si traemos a colación las imágenes de audiencias manejadas por los productores. En el proceso habitual de cribado de temas, los productores sopesan su relevancia guiados por las imágenes de la audiencia-target. Descartan materias exóticas, ciñéndose a temas reconocibles sin esfuerzo y atractivos a audiencias amplias. ¿Cuál es su criterio de la inclusión de unos motivos y la exclusión de otros, visto el ingente fondo literario? Algo, suponemos, debe indicar a los productores la pertinencia de su elección. El éxito editorial de un texto de ciencia ficción no les sirve; el público lector de la serie es demasiado exiguo para los requerimientos del consumo cinematográfico. El reto supremo es detectar las percepciones sociales dominantes en las grandes audiencias. Necesitados de orientación, los agentes de la industria se vuelven a la agenda de los medios de comunicación, y de su jerarquización de noticias infieren lo relevante para la audiencia-target, un grupo difuso al que suponen familiarizado con la agenda mediática. La resultante es que figurar en dicha agenda constituye el rasero que decide si una temática literaria es digna o no de ser trasladada a la pantalla<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Una versión sumaria del procedimiento la ofrece Roger Corman, uno de los autores de éxito de la Serie B en los años '50. Falto de dinero para pagar derechos de adaptación de obras literarias, Corman recogía sus

Los ejemplos abundan: los relatos de invasiones extraterrestres, frecuentes en la narrativa, no llegan a la pantalla hasta que en 1947 la prensa informa del avistamiento de platillos voladores y entonces el cine incorpora la temática en 1951 con **The Thing**, basada en el relato **Who Goes There** de 1938; y en **The Day the Earth Stood Still**, de 1951, basada en un relato de 1940, **Farewell to the Master**. Las historias de cohetes, igual de abundantes en la narrativa *pulp*, no repercuten en el cine hasta que los preparativos de la carrera espacial decide el rodaje de **Destination Moon** (1950). Lo mismo ocurre con las colisiones interplanetarias: el relato **When Worlds Collide** del choque de la Tierra con un astro errante, se publica en 1933 y se lleva al cine en 1951, al calor de la conmoción causada en 1950 por el *best-seller* **Worlds in Collision**, de Immanuel Velikovsky, astrónomo que pretendía explicar los hechos bíblicos por colisiones astrales. **2001: Una Odisea del Espacio** (1968) recoge su tema de un cuento de Clarke de 1948, cuando la inminencia del alunizaje insufla actualidad al viaje a la Luna. **20.000 Leguas de Viaje Submarino**, publicada por Verne en 1870, es filmada en 1916, cuando los submarinos alemanes merodeaban en el Atlántico, y por segunda vez en 1955, tras la botadura del primer submarino atómico. La guerra atómica recibe idéntico trato: su aparición en la narrativa data de **The World set Free** (1914), de Wells, donde se habla por primera vez de una guerra con armas nucleares. Pero el cine no la toma hasta que el estallido de la Bomba A y la carrera armamentista subsiguiente ponen el "peligro nuclear" en el primer plano de las agenda pública y mediática.

Los procederes de la tematización tornarían comprensibles dos rasgos *sui generis* del cine: su etnocentrismo -el futuro, por lo general, es imaginado como la proyección mas o menos lineal del presente de la sociedad americana, del cual la serie de animación **The Jetson** sería la caricatura y el ejemplo-; y su antropocentrismo -las tramas ambientadas en otros mundos y los personajes no-humanos, frecuentes en la literatura, faltan en el cine de ciencia ficción, refractario a cualquier atisbo de Otredad radical, palpable en su escaso empleo de la cámara subjetiva (el modo de poner al espectador en la piel del alienígena) y en la supresión del inevitable problema de comunicación con los alienígenas con el recurso del 'traductor simultáneo'. En ambos casos la tematización negativa transparenta la voluntad de no llevar demasiado lejos el extrañamiento y no arriesgarse a enajenarse las audiencias<sup>35</sup>.

---

temas de ciencia ficción directamente de la prensa. "En la primera mitad de 1957 capitalicé otro suceso, la resonancia sensacionalista que tuvo el lanzamiento por parte de los soviéticos de su satélite Sputnik", Corman:1992:73. El resultado fue la realización **War of the Satellites** (1957).

<sup>35</sup> El pacato tratamiento dado al sexo por el cine de ciencia ficción se imputaría al puritanismo rector de la tematización. Se han censado más de 935 relatos o novelas de ciencia ficción con temas o personajes

Similar preocupación justificaría la diferencia de horizontes temporales de las ficciones literarias y fílmicas. En las primeras la extrapolación temporal no conoce límites<sup>36</sup>; en las películas sorprende la falta de profundidad del porvenir: la inmensa mayoría se emplaza en futuros muy próximos a la fecha de su exhibición (salvo excepciones tipo **Planet of the Apes**, **Forbidden Planet** o **Alien**, ambientadas cientos y miles de años adelante): **1984**, rodada en 1956 y situada en 1984; **2001: Una Odisea del Espacio**, estrenada en 1968, transcurre en 2001; **Rollerball** (1975) tiene lugar en el 2010; **Blade Runner** (1982) se ambienta en 2019; **On The Beach** (1959), data el Holocausto en 1964; **Beyond the Time Barrier** (1960) trata de un viaje temporal al año 2024; **Things to Come** (1935), ambientada en 1940 y 1970; **A Boy and His Dog** (1975) se ambienta en 2024; **Escape from New York** (1981) se escenifica 1997; **Parasite** (1982) no va más allá de 1992; **2010** (1984) se desenvuelve en el año 2010 título; **2019 tras la caída de Nueva York** (1983) se sitúa en el año 2019; y **La Tercera Guerra Mundial** (1983) tiene lugar en 1987. Y un alto número se despliega en el futuro inmediato, con intervalos de tiempo siempre dentro de las expectativas de vida de las audiencias juveniles, a las que se enseña un futuro al alcance de la mano<sup>37</sup>. La constricción del horizonte temporal obedece a un propósito claro: conectar los temas dramatizados con la coyuntura, presuponiendo que el futuro que interesa a las audiencias es el emplazado en el límite superior del presente. De aquí la rareza de los viajes al pasado en el cine, en comparación con la literatura. El pasado sólo le importa si incursiona en el presente (el caso de los dinosaurios de **Parque Jurásico**).

Las relaciones cine/literatura se van aclarando. Parangonando la estructura de tres niveles de la tematización referida por Rositi, podemos concluir diciendo que la narrativa sirve al cine de reservorio temático y la agenda mediática, de filtro en el trasvase de temas literarios al género fílmico, el tercer nivel de selección respecto del amplísimo primer nivel de la

---

gay/lésbicos (Tulloch, 1995:243); sin embargo, revisar los cientos de filmes del género a la búsqueda de una mención explícita a la homosexualidad resultaría una tarea completamente infructuosa.

<sup>36</sup> La ciencia ficción literaria hace suyo el legado de Condorcet y se entrega a confeccionar "historias universales" de vasto alcance. De ese modo, H. G. Wells, en **The Time Machine**, conduce al lector al año 802.701; J.B. Haldane, en **The Last Judgement**, nos transporta al año 17.846.151; y Olaf Stapledon, con **First and Last Men**, se aventura dos billones de años en el mañana.

<sup>37</sup> Una encuesta realizada a cien personalidades francesas por los hermanos Bogdanoff, orientada a identificar las razones del gusto o rechazo a la ciencia ficción, recibe una fundamentación por parte de la actriz Michele Morgan alusiva a los horizontes temporales del género: "Dentro de cien años estaré muerta, escribe ella. ¿Cómo pretende que me sienta atraída por una literatura que describe cosas que vendrán después de mi muerte?". Allí reside una de las auténticas razones de la repugnancia -consciente o no- que experimentan muchos individuos de cara a la ciencia ficción: lo que no pueden tolerar es que les hable de un porvenir del cual se sienten objetivamente excluidos" (Bogdanoff, 1979:396). Por la negativa, la respuesta sugiere una clave del confinamiento del cine en los horizontes de vida de los espectadores: el propósito de no enajenarse las audiencias masivas presentando futuros fuera de su expectativa vital.

literatura y el segundo de la agenda de los medios<sup>38</sup>. Tales operaciones dan por resultado un género que "describe individuos adaptándose a cambios drásticos, repentinos, transmitidos por los medios de comunicación -lo cual es, en una sociedad en la cual la información se ha vuelto más importante que el conocimiento, una forma bien sabida de cambio (...) La ciencia ficción es una expresión comprensible de una sociedad en la cual las visiones del mundo cambian tan rápido como la tecnología", Cioffi, 1982:148.

La caracterización del cine de ciencia ficción como género centrado en temáticas ligadas al riesgo científico-técnico zanja la cuestión de sus similitudes y diferencias con la serie literaria; sin embargo, no podemos dar por acabado su retrato; hasta el momento no hemos salido del plano de contenido; mas el cine es ante todo un arte visual; dar las últimas pinceladas requiere determinar el modo en que esa especificidad se expresa en sus imágenes.

#### 2.3.3.4. Efectos especiales

Pocos discutirían que el gran reclamo del género de ciencia ficción se sitúa en el terreno visual: los efectos especiales. Su insistencia en ellos incomoda a la crítica *high brow*, suspicaz a toda adulación de los sentidos, que viene justificando en el recurso sistemático a los efectos especiales el anatema de "forma espúrea" arrojado contra el cine de ciencia ficción<sup>39</sup>. Tan fuerte es el prejuicio que los efectos especiales, las artes primordiales de la ilusión cinematográfica, apenas han sido atendidos por los investigadores, algo sorprendente en un género acaparador de *Oscars* a los efectos especiales de la Academia de Hollywood -la primera institución dadora de valor a los filmes del circuito comercial-, un dato muy indicativo de su fortaleza en el nicho de mercado de las *tecnologías de la ilusión*<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> Su conocimiento del procedimiento le permite al novelista Michael Crichton ejecutar la proeza de simultanear los tres niveles: la insistencia de la prensa en la clonación le inspira una novela de anticipación, **Parque Jurásico**, con gran éxito editorial, fuente a su vez del filme homónimo. Crichton repetía la receta ensayada veinte años atrás, cuando, a partir de un tema agitado por la prensa a fines de los años '60, la alarma por una contaminación de microbios alienígenas importados por las misiones *Apollo*, escribe el *best-seller* **La Amenaza de Andrómeda**, adaptada al cine con el mismo nombre en 1971.

<sup>39</sup> Una actitud representativa de esa disposición la tenemos en la fría recepción dada a 2001: **Una Odisea Del Espacio** por los críticos neoyorquinos, "quienes concedieron que los efectos especiales eran impresionantes, pero buscaron en vano el 'contenido' -personajes, drama, diálogos, etc.-", Ciment, 1972:140.

<sup>40</sup> La ciencia ficción se hizo con los *Oscars* a los mejores efectos especiales en 1950 con **Destination Moon**; en 1951 con **When the Worlds Collide**; en 1953 con **The War of the Worlds**; en 1954 con **20.000 Leguas de Viaje Submarino**; en 1960 con **The Time Machine**; en 1966 con **Viaje Alucinante**; en 1968 con **2001: Una Odisea del Espacio**; en 1969 con **Marooned**.



A nosotros su proclividad por los efectos especiales nos intriga sobremanera; entrevemos en ella una clave de su atractivo para las audiencias. De entrada, la cuestión nos conduce a la especificidad de la imagen del género, definida por el movimiento pendular de lo extraño a lo familiar, en "una tensión entre aquellas imágenes que buscan sacarnos por completo de un mundo comprensible y conocido, lanzándonos a la poesía de lo imaginario y aquellas imágenes que intentan devolvernos a un contexto familiar y prosaico" (Sobchack, 1980:88-89). Su fórmula visual de constante tensión, colisión y mezcla de imágenes familiares y extrañas, la asemejaría al fantástico, donde lo extraño irrumpe en un contexto vulgar y cotidiano, de no ser por un punto: la ciencia ficción se esmera por conseguir credibilidad para sus irreales imágenes; el fantástico se esfuerza por suspenderla. El fantástico se deleita en la incertidumbre y tiene la vacilación y el equívoco grabadas en su estructura (Jackson, 1986:46). Nada más ajeno a la ciencia ficción que la afición de aquel por lo indecible, lo invisible, lo informe; lo suyo es el desenfrenado exhibicionismo del *novum* en sus detalles.

La disposición exhibicionista con lo extraño deriva, paradójicamente, de sus lazos de sangre con la estética realista. En el género fílmico la vena realista se magnifica al enlazar con el halo documental y verista de la imagen cinematográfica, y plantea en el centro mismo de su lenguaje una exigencia: apelar a los efectos especiales para reforzar el realismo de sus imágenes. Esa afirmación puede sonar extraña, habida cuenta que los trucos visuales se destinan fundamentalmente a la fabricación de las imágenes de lo irreal. Intentaremos dar sentido a ese enunciado invocando el papel desempeñado en el estímulo de esa demanda de realismo por un afluente del género poco conocido: el cine bélico de la II Guerra mundial.

Dar cuenta del antecedente nos precipita en la dimensión maquinística del cine. Virilio (1991) ha referido cómo las contiendas del siglo XX forjaron insospechadas relaciones entre el cinematógrafo y las artes bélicas, de naturaleza técnica primeramente<sup>41</sup>, con repercusión en el plano visual después. A lo largo de la II Guerra Mundial los espectadores de los noticieros cinematográficos producidos por los beligerantes asisten estremecidos a un drástico trastocamiento de la percepción visual, traducible en la multiplicación de los puntos de vista, la dilatación de los campos visuales y el caudal de imágenes inéditas: las apocalípticas visiones de los bombardeos, las perspectivas de altura de las tomas aéreas; las

---

<sup>41</sup> Las conexiones atañen a íntimas interacciones entre el ojo de la cámara y los sistemas de puntería, sirviendo el primero de dispositivo de observación y mira, beneficiándose posteriormente de los adelantos ópticos militares concretados en el desarrollo del *Cinemascope* a partir de la telemetría de artillería; en el video a partir de la óptica electrónica derivada del radar; o en la cámara orientada por ordenador utilizada en *Star Wars*, derivada de un prototipo usado en el entrenamiento de pilotos. Ver también Virilio, 1989.

vistas de la Tierra alejándose registradas por las cámaras montadas en los cohetes; y un tipo de imagen abstracta: los arabescos luminosos trazados en la pantalla del radar.

La panoplia de efectos visuales movilizadas por la mirada militar -la "logística de la percepción", en palabras de Virilio- fertiliza al cine de ciencia ficción y pervive en el espectáculo del desastre y sus devastadores estragos, en el deleite por las panorámicas aéreas de los escenarios futuros, exhibiéndose sin tapujos en los documentales de guerra insertos en las películas de los '50 en calidad de "efectos visuales" para las escenas de explosiones, incendios y destrozos masivos. Repertorio de visiones de destrucción, el cine bélico proclama sin pudor alguno el poder de las tecnologías de guerra y, tácitamente, el de los ingenios ópticos que lo registran con un grado de realismo jamás visto (las estremecedoras tomas de los ensayos nucleares celebran la fisión atómica como las lentes y el film capaces de captar el *flash* nuclear y presentarlo de modo inofensivo, estético).

Su parafernalia audiovisual proporciona a la ciencia ficción una plataforma de despegue. Encaramado a ella, el género se ofrece a las audiencias como el medio idóneo donde saciar el apetito despertado por la logística de la percepción. "La imaginería de las películas de ciencia ficción quiere satisfacer al adicto más belicoso a las películas de guerra, pues gran parte de las satisfacciones de las películas de guerra pasan, sin transformación, a las películas de ciencia ficción. Ejemplos: la batalla entre 'cohetes de combate' terráqueos y artefactos espaciales invasores en **Battle in outer Space** (1960); la cada vez mayor potencia de fuego en los sucesivos ataques a los invasores en **The Mysterians**, que Dan Talbot describió correctamente como un holocausto ininterrumpido; el espectacular bombardeo de las fortalezas subterráneas de Metaluna en **This Island Earth** (1954)", Sontag, 1984:244.

El apareamiento entre guerra y ciencia ficción no es del todo novedoso. Existe en la literatura de las "guerras futuras"<sup>42</sup>, el género aparecido en el siglo pasado que extrapolaba las hipótesis de conflicto de la Paz Armada en anticipaciones del Armagedón. Clarke (1992:480) fecha su origen en 1862, con la botadura del *Monitor*, el primer buque

---

<sup>42</sup> V. parágrafo 2.4.6 del capítulo I. En 1882 R. Wolton imagina a los chinos apoderándose de California y Oregon en 1889. En 1899 el inglés M.P. Shiel escribe **The Yellow Danger**, referido a una invasión china a Europa. Después de la guerra ruso-japonesa de 1905, los nipones desalojan a los chinos del primer puesto de "amarillos peligrosos". En 1907 M. Manson describe el ataque japonés a Estados Unidos, imitado por J.U. Giesy en 1915 con **All for his Country**. En 1929 Floyd Gibbons narra en **The Red Napoleon** cómo el líder mongol soviético Karakhan se adueña de Boston en la década siguiente. Gibbons imputa a Karakhan el propósito de fundir en una única raza a las demás mediante el mestizaje. Buck Rogers, el héroe del cómic, se estrena en 1928 combatiendo una invasión de chinos mongoles a punto de aniquilar la "raza americana".

acorazado, el hecho desencadenante de la carrera bélica de renovación tecnológica permanente. La vorágine de invenciones engendra la necesidad de pronósticos de los avances propios y enemigos y la figura del experto en clarividencia militar, cuyo peso se agiganta tras la I Guerra Mundial. "En una era de alfabetismo universal la guerra ha sido el más poderoso promotor del pensamiento en el futuro", apunta Clarke, a propósito del duradero vínculo entre las artes bélicas y la construcción social del futuro (1992:483).

Las "guerras futuras" estampan su imaginario en el cine de ciencia ficción anterior a la Era Dorada, palpable en el rayo de la muerte, las aeronaves de batalla, los submarinos, las conflagraciones cósmicas<sup>43</sup>. Mas es precisa la revolución en los medios expresivos del cine auspiciada por la logística de la percepción para que el enlace entre la imagen bélica y la ciencia ficción fructifique en un género singularmente dotado para visualizar el potencial destructivo de la tecnología en toda su plenitud. Esa singular relación queda simbolizada en ocasión del rodaje de *Alien* en Gran Bretaña, en la confección del abigarrado puente de mando de la nave *Nostromo* con decenas de tableros de aviones de la II Guerra Mundial descubiertos por el equipo de producción en un depósito de chatarra. Como la *Nostromo*, el cine de ciencia ficción de los años '50 se ensambla con rezagos bélicos.

La guerra remueve y abona el terreno donde germinará el cine de ciencia ficción. El despliegue de fuerzas destructivas en 1939-1945 no tiene igual en la historia; y la carrera armamentista nuclear en la que desemboca introduce la incalculabilidad del riesgo de la ciencia y la técnica y franquea el paso a la sociedad del riesgo. La ciencia ficción, pertrechada con dispositivos ópticos y perceptuales afinados por la innovación bélica, se halla en los años '50 en inmejorable condición para representar los nuevos riesgos gracias a los buenos oficios de los efectos especiales<sup>44</sup>.

El *Novum* de la ciencia ficción fílmica versa del impacto social de lo nuevo de la ciencia y la técnica percibido en forma de riesgo. Su presentación supone una superficie visual rica

---

<sup>43</sup> La integración de la temática de las "guerras futuras" se detecta en fechas tempranas como 1909, con el filme británico *Airship Destroyer*, seguido de otra producción de la misma nacionalidad, *The Terror of the Aire* (1914); las americanas *The Battle Cry of Space* (1915) y *The Flying Torpedo* (1916); *El Rayo de la muerte* (1925), del soviético Kulechov; la germana *El Túnel* (1933); y *The Things to Come* (1936).

<sup>44</sup> Hacemos notar que la ciencia ficción no monopolizó los réditos de los efectos especiales. La explotación por el cine bélico del filón de la destructividad le deparó los Oscars por efectos especiales en 1941 con *I Wanted Wings*; de 1943 con *Crash Dive*; en 1944 con *Thrity Seconds over Tokio*; en 1955 con *The Bridges at Toko-Ri*; en 1956 con *The Enemy Below*; en 1961 con *The Guns of Navarone*; en 1962 con *The Longest Day*; y en 1970 con *Tora, Tora, Tora*. Significativamente, los Oscars -máxima expresión ritual de Hollywood- consagran en un mismo apartado guerra, ciencia ficción y efectos especiales.

en información sobre la sociedad y la cultura donde irrumpe el *Novum*<sup>45</sup>. Este es el papel reservado a los efectos especiales: ayudar a la descripción del *Novum* con la minuciosidad y perfección documental del microscopio y el telescopio. Al hacerlo "actualizan las posibilidades, delicias y terrores de fascinantes nuevas tecnologías: vuelos espaciales, rayos letales, transmisores de materia, clonación, la vida en la Luna o en el fondo del Pacífico, la lucha o convivencia con alienígenas, la violación por una computadora" (Stern, 1995:69).

Los hallazgos visuales de la primera Edad Dorada se beneficiaron de la onda expansiva de la logística de la percepción; a mediados de los '60 su empuje se habría agotado. La segunda Edad Dorada supone un salto cualitativo en los efectos especiales a fin de incrementar exponencialmente su poder generador de mundos alternos visualmente creíbles, que antes de **2001: Una Odisea del Espacio** era manifiestamente limitado. Con el filme de Kubrick los efectos especiales adquieren la elaboración suficiente para satisfacer la demanda de realismo de audiencias exigentes. Los relatos del rodaje de **2001: Una Odisea del Espacio** (Kagan, 1974; Giuliani, 1990; Finch, 1984) recogen la lúcida apreciación de Kubrick de la coyuntura: la pérdida de la "audiencia cautiva" ocurrida en los años '50 había roto el pacto tácito de la ilusión fílmica: ya no se podía contar con que la buena voluntad del espectador perdonase lo rudimentario del trucaje. Relatos futuristas de factura chapucera ya los ofrecía gratis la televisión. Las audiencias sólo retornarían a las salas si se les daba una sensación de realidad tan convincente que se impusiese por sí misma. Producirla exigía una renovación completa de los efectos especiales<sup>46</sup>. A partir de **2001:**

<sup>45</sup> Un ejemplo de cómo el lenguaje fílmico entrega las coordenadas de una situación es la "toma constitutiva (*establishing shot*) -una toma larga- (que) establece el lugar, a menudo el tiempo y a veces otras informaciones necesarias. Hitchcock era el maestro de la toma constitutiva. La panorámica inicial y el recorrido de la cámara en **La Ventana Indiscreta** (1954), por ejemplo, nos dicen donde estamos, por qué estamos aquí, quiénes están con quien, qué está pasando, qué ha sucedido que nos trajo allí, quiénes son los otros personajes de la historia, e incluso sugiere posibles modos que la historia podría desarrollar. ¡Todo sin esfuerzos y rápidamente y sin decir una palabra! Párrafos de prosa se condensan en segundos de narración fílmica", Mónaco, 1981:173. Una excelente muestra de *establishing shot* en la ciencia ficción se aprecia en la vista aérea de la megalópolis al inicio de **Blade Runner**, en su brillante entrega de las coordenadas del nivel tecnológico, la saturación demográfica y la polución del futuro en el cual se desenvolverá la trama.

<sup>46</sup> La endeblez de los efectos especiales ha sido una queja constante de la crítica y los espectadores. Ni siquiera la lujosa **The War of the Worlds** logró disimular los hilos que sostenían las maquetas de las naves marcianas; un defecto extensible a la serie **Star Trek** (Tulloch, 1995:229). Que **Cat Women of the Moon** (1953) "se montó a partir de restos de serie resulta evidente cuando el espectador descubre que el punto de mando de la nave terrícola está sacado de una película de submarinos y que el diseñador de producción ni se molestó en camuflar el periscopio" (Costa, 1994:146). En **The Gila Monster** (1959) ni siquiera usaron lentes de aumento; los técnicos se limitaron a filmar el reptil en contraplano, sin esforzarse por hacerlo coincidir con los protagonistas en un cuadro. **Night of the Lepus** (1972), a despecho de la revolución técnica de **2001: Una Odisea Espacial**, escenifica una invasión de conejos gigantes y carnívoros con el burdo expediente de filmar conejos reales a cámara lenta pisoteando unas maquetas y, en las escenas de clímax, disfrazar a cuatro figurantes de conejos acechando a los protagonistas. El catálogo de violaciones a las más elementales leyes de verosimilitud llenaría un tratado.

**Una Odissea del Espacio** la suerte del género queda ligada a la evolución de los efectos especiales, cada vez más preponderantes (de los dos o tres minutos de trucos visuales de media en los años '50 se pasa a los 50 minutos de duración de **Independence Day** (1996)).

Lo dicho explica en parte la paradoja de los efectos especiales en la ciencia ficción: el uso realista de imágenes irreales. Esta singular propiedad visual del género anuló la posibilidad de desarrollo de un cine de animación de ciencia ficción: sus universos nunca resultarían creíbles. Los dibujos animados encontraron un hueco en la televisión, confinados a los programas infantiles. Inverosímiles según el estándar cinematográfico, se tornaron en el repertorio de efectos especiales de la pantalla chica.

Queda por clarificar el movimiento inverso por el cual el exhibicionismo hiper-realista del género le distancia del realismo, entendido como una narración organizada por una cadena continua de causa-efecto motivada por los deseos o necesidades de personajes individuales y resuelta con la realización de tales motivaciones. En el estilo clásico de Hollywood todos los componentes fílmicos se supeditan al argumento, sin dejar dudas sobre su relación con la acción, suprimiéndose los momentos no significativos desde el punto de vista de la trama. De esa norma la ciencia ficción se desvía con su regodeo en los efectos especiales. En las películas del género "el espectáculo se vuelve un fin en sí mismo: los espectaculares efectos sonoros y visuales interrumpen temporalmente el flujo de la narración, invitando al espectador a contemplar, con temor reverencial y maravilla, la vastedad del espacio exterior y los milagros tecnológicos de sociedades futuras" (Kuhnn, 1995:7). Su código de visibilidad excede con holgura los requerimientos narrativos; y el desborde le convierte en el escaparate culturalmente designado para la exhibición de los efectos especiales. El medio se torna el ingrediente esencial del mensaje. ¿Cuál es el mensaje? La misma tecnología de la máquina de la visión. "En tanto que sabemos que esas cosas no existen, transferimos nuestro mayor asombro de lo que vemos a esa máquina fabulosa, las películas mismas que hacen real lo imposible", apunta sagazmente LaValley, 1982:67.

El arrobo tecnológico, a decir verdad, planea sobre todos los universos cinematográficos. Hay antecedentes en el futurismo, en su exégesis de las proezas cinemáticas de los objetos y de la perfección dinámica de los puntos de vista, la deformación de las dimensiones de la cámara y la movilidad del ojo-cámara. Una fascinación similar, lúgubramente declinada, se expresa en la recurrencia del automatismo en el expresionismo alemán, con sus sonámbulos, hipnotizados, momias, vampiros, Golems y robots, señas tempranas de una vida automatizada que el género burlesco (Chaplin, Tati, Jerry Lewis) explotará

largamente. Mas sólo cuando eclosione la ciencia ficción como género y entre, con los efectos especiales, en posesión de sus medios específicos, dispondrá el cine de un dominio propio en donde explayar su embeleso por la técnica.

El encuentro a principios de los años '50 de la nueva percepción del riesgo con una filmografía de contornos inestables da lugar al nacimiento oficial del género. La intermitencia del cine de ciencia ficción anterior a la II Guerra Mundial se explicaría por la minimización del riesgo científico. Durante la primera mitad del siglo aún se respira la atmósfera optimista del positivismo, típica del mundo en expansión capturado por Verne en sus obras: en ellas la catástrofe, cuando llega, la provoca la perfidia humana, nunca la tecnología *per se*. Nada distrae a Verne de la apología de la técnica, la ciencia y la practicidad ejecutiva del ingeniero, el héroe clásico de la paleotécnica. Esta confianza ciega se quiebra en la II Guerra Mundial, cuando los bombardeos masivos pavimentan el desenlace apocalíptico de Hiroshima y Nagasaki, y se abre un período signado por la ambigüedad del progreso y acosado por fantasmas de entropía y estancamiento. La pérdida de la inocencia de la ciencia y la tecnología es la experiencia *princeps* que centra definitivamente la tematización del cine de ciencia ficción. No por casualidad su circuito de producción coincide con el mapa de la sociedad del riesgo, las naciones capitalistas centrales. Fuera del género y del riesgo quedan los países socialistas<sup>47</sup> y el Tercer Mundo, pese a sus tradiciones literarias de anticipación.

El careo de definiciones llega a su término. Ante nosotros tenemos un espectáculo que tematiza los riesgos de la ciencia y técnica al tiempo que, escenificándolos con efectos especiales, busca fascinar a las audiencias incitándolas a contemplar las posibilidades de la

---

<sup>47</sup> ¿Por qué apenas hubo cine de ciencia ficción en los países socialistas? De hecho, el género floreció en los primeros años de la URSS. Hasta 1926 se filmaron ocho películas, comenzando con la adaptación de *El Talón de Hierro*, de Jack London con guión del mismísimo Comisario de Cultura, Anatoly Lunacharski. En 1929 una campaña de la Asociación oficial de escritores (RAPP) condena al género a un purgatorio del cual saldrá con permiso dominical a partir de 1935, bajo la condición de redimirse produciendo literatura infantil didáctica. "Anticipar desarrollos posibles era empresa suicida cuando Stalin pasaba por ser el único 'adivinator' del futuro (...) el único deber de la anticipación literaria era resolver los problemas tecnológicos del futuro cercano, y que no debía intentar ir más allá de esos límites, pues sólo de esa manera seguiría asentada en el realismo socialista" (Suvín, 1984:335). La reanimación llegará con el *Deshielo* y la publicación de *La Nebulosa de Andrómeda*; sin embargo, los reparos oficiales persistirán: en 1962 Roger Corman se entrevista con el censor soviético encargado de aprobar su proyecto de filmar en la URSS y escucha estas reveladores palabras: "La ciencia ficción es muy popular aquí en la Unión Soviética. Pero debo hacerle una salvedad. Muchos cineastas soviéticos vienen hasta mí con guiones sobre el mismo tema, la ciencia ficción y las eras venideras, y debo desestimar la mayoría de sus historias porque no retratan el futuro tal y como será dentro de quinientos o mil años. Aunque sé que usted trabaja aquí de buena fe, con su educación capitalista le advierto que le será todavía más difícil que a ellos predecir el mañana" (Corman:1992:160). Volveremos a esta cuestión con más detenimiento al final del cuarto capítulo.

tecnología. Utopía y tecnología, las modalidades de la des-futurización, se funden aquí en una operación indivisa en el plano del contenido -tanto formula la distopía de los efectos perniciosos del avance científico como la utopía de las tecnologías benéficas- y de lo visual -la imagen del riesgo creada por su dispositivo óptico-sonoro envía un mensaje auto-referencial sobre el poder de la técnica<sup>48</sup>.

Ni acervamente tecnofóbico como afirman unos (Ryan & Kellner, 1995), ni perdidamente tecnofílico según otros (Stern, 1995), el cine de ciencia ficción se ofrece como el experimento mental de anticipar el impacto de los hallazgos de la ciencia sobre la sociedad y prever cómo ésta puede ajustarse a la nueva condición. Y prospera al conectar con un amplio público dispuesto a pensar cinemáticamente los escenarios del peligro sin privarse de los goces de la tecnología visual. Pero el feliz encuentro del emisor con su receptor no es espontáneo. Medio siglo de tanteos ilustra lo errático del interés social por sus temáticas en una época en la que la percepción del riesgo científico-técnico está en pañales.

El género recién toma forma cuando una condición material, la sociedad del riesgo, empalma con otra formal, la conmoción perceptiva causada por una modalidad de la visión implantada por el cine bélico. Y en el proceso de su consolidación afronta el repudio de los autores literarios. Para ellos la ciencia ficción genuina es hija del criticismo de utopógrafos y visionarios. La poética sustentada por ese credo modernista excluye de esa categoría a toda anticipación donde falte esa mirada crítica, verbigracia, la ciencia ficción cinematográfica. Nada repele más a los escritores y críticos que su amalgama de utopía y tecnología, el medio escogido por el cine para convertir los futuros conflictivos de la narrativa distópica en relatos híbridos capaces de convocar audiencias de masas.

La filiación entre una y otra serie ya no guarda misterio; se encuadra en un vínculo de género y especie: la literaria es el dispositivo ficcional abocado a explorar sin ataduras los mundos posibles; la fílmica, un artefacto especializado en sondear los relativos al riesgo.

---

<sup>48</sup> Su relación con la informática muestra el juego dialéctico de ambas modalidades: el género, implacable acusador del ordenador, por su ansia de rebelión contra la Humanidad, no experimenta ningún reparo en inocularse las potencias de la imagen digital: el ojo inhumano de Hal 9000, condenado en **2001: Una Odisea del Espacio**, es entronizado en punto de vista de la cámara en **Tron** (1982).

## 2.4. Análisis filmico

### 2.4.1. Abordajes textuales

Distinguido sin equívocos el género cinematográfico del literario, nos toca ahora explicitar las herramientas de análisis con que abordaremos las películas. A grandes rasgos, el análisis fílmico se parcela en dos enfoques: el textual y el contextual. El primero estuvo dominado largo tiempo por una mescolanza de teorías estéticas, nociones de crítica literaria y categorías psicoanalíticas. Paulatinamente sus debilidades se hicieron notar: la perspectiva estetizante desgajaba al filme de su estatuto de mercancía cultural; el enfoque literario, al tratar como palabras su discurso básicamente visual, perdía de vista lo medular de su expresión, la imagen; y la aplicación indiscriminada del psicoanálisis enchalecaba al cine, una práctica social, en la horma de la actividad inconsciente del individuo. Era preciso un replanteamiento del análisis textual que lo situara con mayor rigor frente a su objeto.

#### 2.4.1.1. La semiótica

La situación viró al llegar la semiótica. Para empezar, los semiólogos borrarón la distinción entre arte y no-arte mediante la categoría abarcadora de comunicación, y alzaron las esclusas a un aluvión de signos lingüísticos, visuales y auditivos. Con su redefinición de las prácticas sociales como "sistemas de signos", aportaron una vía refrescante para desentrañar el funcionamiento de los textos y deslindar los sistemas significantes y sus códigos con instrumentos de clasificación y análisis de la combinación de elementos sýgnicos simples. Además, al introducir las ideas de codificación y desciframiento presentaron alternativas al modelo behaviourista emisión/recepción subyacente al análisis de contenido.

"Descripción objetiva, sistemática y cuantitativa" del contenido de la comunicación (Severin & Tankard, 1992:26), el análisis de contenido ha rendido frutos en ámbitos fácilmente mensurables -prensa escrita- donde los mensajes, expresados en códigos lingüísticos sencillos -la medición de la cobertura de las minorías étnicas a lo largo de años, por ejemplo; mas hace aguas cuando se lo confronta a piezas de mayor complejidad. Su creencia en que la decodificación de los mensajes no es problemática y su porfiada certeza de que el contenido designado por el emisor siempre coincide con la interpretación del receptor -fianza de la supuesta objetividad del mensaje-, lo dejaron sin respuestas ante fenómenos comunicativos como la "descodificación aberrante" -cuando la interpretación del receptor se opone radicalmente al significado dado al mensaje por el emisor, como una vez más nos lo muestra el pánico desatado por la emisión radiofónica de **The War of the Worlds**. El análisis de contenido, encastillado en la exhaustividad cuantitativa (cientos de



películas analizadas, centenares de artículos periodistas diseccionados), se ciega a la evidencia de que las interpretaciones remiten siempre a un contexto determinado.

El concepto de texto de la semiótica intenta superar las falacias del análisis de contenido. Texto no es sinónimo de mensaje sino de mensaje más la incorporación de las definiciones de la situación, los códigos manejados por el emisor y el receptor, y los comportamientos comunicativos (Abril & Lozano, 1979). Así perfilado, el análisis textual habilita a indagar las conexiones de un mensaje con otros textos -la intertextualidad-, una apertura desconocida por el análisis del contenido, encerrado en el universo de la muestra.

Fruto de la semiótica textual es la fórmula de la cooperación interpretativa elaborada por Eco (1987). Hablar de las previsiones del lector respecto del texto, dice Eco, obliga a disponer de algún modelo de mundos posibles, razona como los de la lógica modal. No se trata de conjuntos vacíos e indiferenciados, sino de mundos amueblados. "Como tal, un mundo consiste en un conjunto de individuos dotados de propiedades. Como algunas de esas propiedades o predicados son acciones, un mundo posible también puede interpretarse como un desarrollo de acontecimientos. Como ese desarrollo de acontecimientos no es efectivo, sino precisamente posible, él mismo debe depender de las actitudes proposicionales de alguien que lo afirma, lo cree, lo sueña, lo desea, lo prevé, etc." (ibid. p.181).

Los mundos posibles parasitan al mundo real, aclara Eco; nunca refieren un estado de cosas completo ni resultan semánticamente consistentes y homogéneos; son pequeños, pues presentan situaciones humanas en marcos limitados. Un texto contempla mundos posibles en los cuales a su vez se conciben otros mundos posibles en *mise en abime*; es, por tanto, un dispositivo productor de los mundos posibles de la fábula, de los personajes y de las previsiones del lector. El texto, resume Eco, es una máquina perezosa necesitada de que el lector le ayude a amueblar su mundo posible, vertiendo en los espacios vacíos los datos de su enciclopedia personal (el bagaje de saberes teórico-prácticos supuestos al lector Modelo).

La categoría de lector Modelo pretende reunir en sí la estrategia del texto y la hipotética media de las lecturas efectivas. Sin embargo, se ve en apuros para probar que el lector ideal perfilado por el texto coincide con el lector efectivo. Por ese razón Eco ha sido criticado por pretender capturar la ingente riqueza de la recepción sin salirse del texto (De Lauretis, 1992:278.9). A tenor de esta crítica, su talón de Aquiles radicaría en el afán por aprehender

la interpretación exclusivamente desde y en el texto. Como apuntan los *Cultural Studies*, no hay más opción que ir a buscar los significados entre los espectadores reales.

Mas la hipótesis del Lector Modelo no carece de valor heurístico aplicada a películas cuyo éxito o ruina depende de la eficacia con la que se adaptan de antemano a sus espectadores. Deducir, por ejemplo, el espectador ideal de las películas con imágenes de síntesis como un sujeto competente en informática y consumidor de filmes, televisión, videofilmes, videojuegos y CD-ROM, pone en manos del investigador un retrato-robot de las audiencias que le guiará en la búsqueda de su correlato empírico. Pero además le ayuda a no hundirse en las arenas de la semiosis infinita, por la cual todas las interpretaciones de los actores son posibles e igualmente válidas. Conforme a la propuesta del Lector Modelo una película fijaría sus posibles lecturas dentro de los límites establecidos por la ideología dominante; ello no descarta lecturas refractarias; sólo que éstas no podrían hacer obviar esa ideología: incluso oponiéndosele se situarían dentro del perímetro fijado por ella (la serie de James Bond admitiría diversas resemantizaciones del role femenino, pero jamás una que colocase al agente 007 en el papel de ayudante de una super-espía). Un texto posee una multiplicidad finita de sentidos, y el cometido del análisis textual no es tanto enunciar el efecto y el significado correcto sino precisar cuáles efectos y sentidos pueden leerse legítimamente.

#### 2.4.1.2. Modelos estructurales y formales

Encarados al objeto de estudio, las películas de ciencia ficción, nos confrontamos a la grave pregunta: ¿por dónde empezar? En este punto son de gran ayuda las propuestas estructuralistas y formalistas de análisis del relato. Barthes aporta indicaciones claras y sencillas: compara la obra con un sistema de información y desprende de él un conjunto A de señales iniciales y un conjunto B de señales finales observadas. La primera tarea sería "establecer en primer lugar los dos conjuntos-límite, inicial y terminal y explorar después por qué caminos, através de qué transformaciones, qué movilizaciones, el segundo se une al primero o se diferencia de él" (1974:59-70). Al analizar la novela **Robinson Crusoe** Barthes distingue la situación inicial de naufragio y miseria del cuadro final de colonización y retorno a la civilización. Entre los dos extremos hay una historia: la colonización de la isla desierta. En una línea similar, Todorov (1977) esquematiza el relato en unos pocos episodios consecutivos: situación de equilibrio inicial, disrupción, búsqueda del equilibrio por fuerzas restauradoras en lucha con fuerzas disolventes; instauración de un nuevo equilibrio.

Estas pautas iniciales abren vías de análisis. Los géneros son fórmulas que incorporan a los arquetipos narrativos los temas culturalmente específicos de audiencias históricamente situadas; eso facilita detectar en las mudanzas de la situación inicial y del equilibrio final las marcas del cambio social. En la narrativa decimonónica el relato se cerraba con el matrimonio de los protagonistas, un índice de lo que era ideológicamente capital en aquella época. Pistas semejantes encontramos en los cambios de los finales de las películas, tan habituales en la fase de post-producción. El primer desenlace de **Blade Runner** -filme sobre las relaciones entre humanos y androides- fue mal recibido en los pre-estrenos en Denver y Dallas por sombrío y ambiguo (Kerman, 1991:141). Se le introdujo una conclusión feliz (el protagonista humano emprende una huida amorosa con la androide), que tampoco satisfizo por su convencionalismo e incongruencia con el espíritu trágico del conjunto. La indecisión de los productores entre final triste o feliz descubre al análisis un punto crítico en la articulación de un mensaje neto sobre las lindes entre humanos y máquinas.

Una vez examinadas las connotaciones culturales de las situaciones de partida y cierre, el análisis formal encara el proceso narrativo que une ambos extremos. La distancia puede conceptualizarse con las morfologías de Propp: siete personajes básicos definidos como "esferas de acción" y treinta y una funciones elementales, resumibles en los agrupamientos: preparación, complicación, transferencia, lucha, retorno y reconocimiento (1968). Los conflictos surgidos al activarse las funciones por el proceder de los personajes, a su vez pueden condensarse en las oposiciones binarias del método de Levi-Strauss, cuya técnica de dicotomización, diestra en captar similitudes y diferencias, facilita la búsqueda de invariancias, lo cual resulta de suma utilidad en las películas de Hollywood.

Este cine, como intuyera Eiseinstein en su crítica a Griffith -el padre de su código narrativo-, diferencia la trama en dos partes presentadas como independientes (pobres y ricos, buenos y malos, negros y blancos, etc.). "Entonces es forzoso que, cuando los representantes de esas partes entran en oposición, lo hagan en forma de duelos individuales, donde las motivaciones colectivas encubren motivos íntimamente personales (...) Griffith ignora que los ricos y los pobres no se dan como fenómenos independientes, sino que dependen de una misma causa general que es la explotación social" (Deleuze, 1994:55). La concepción burguesa de la historia, explica Eiseinstein, condiciona la estructura de las obras de Griffith, plasmada en el montaje paralelo de dos líneas de fuerza que chocan entre sí en el clímax, el duelo, del cual el *Western* ofrece el paradigma. Por nuestra parte agregaríamos que, además de deberse a una ideología burguesa, la adopción de tal código

por Hollywood trasunta el propósito de asegurar con pautas narrativas universales la mayor inteligibilidad de sus producciones.

A fines prácticos, la presentación del conflicto como fuerzas opuestas y excluyentes permite dicotomizar una película en varios pares de oposiciones binarias. De tal modo, una parte sustancial de las tramas del cine de ciencia ficción de los años '50 podría sintetizarse en las siguientes parejas conflictivas:

terrácolas	alienígenas
blancos	verdes
corporales	cerebrales
intuitivos	planificadores
defensivos	agresivos

En la misma serie caben otras oposiciones. Así, el colectivo de los terrícolas contiene dentro de sí otros pares opuestos:

militares	científicos
concretos	abstractos
activos	pasivos
corporales	cerebrales
prudentes	temerarios

Distribuyendo tales juegos de oposiciones a lo largo del esquema de equilibrio/desequilibrio y restablecimiento del equilibrio definido por Todorov, obtenemos el cuadro de una sociedad cuyo estado inicial se ve alterado por la invasión extraterrestre, que moviliza al colectivo humano para rechazarla. La superación del conflicto supone una pugna previa entre los humanos: científicos y militares se disputan la conducción de la defensa, resolviéndose ese forcejeo a veces a favor del científico, a veces a favor del militar, y a veces en tablas. La invasión invariablemente es derrotada y la paz se reinstala en Estados Unidos.

No hace falta insistir en el valor de las vetas abiertas a la investigación cuando se explora el contenido histórico y social de los componentes estructurales. El lugar de la ciencia, la sensación colectiva de vulnerabilidad, la definición negativa del Otro, la amenaza de automatización encarnada por alienígenas y científicos, las emociones como última

trinchera de la identidad humana o la imposibilidad de pensar la desaparición de la especie, son sólo algunas de las líneas semánticas desplegadas por el análisis formal/estructural. Por otra parte, considerado desde una perspectiva diacrónica, las transmutaciones de los pares de oposiciones conforme evoluciona el género iluminan virajes en los relatos interesantes de relacionar con el contexto histórico. Así, cuando en *Alien* (1978) el científico de la nave ayuda al alienígena a aniquilar a los tripulantes, el deslizamiento de posiciones nos pone tras la pista de mudanzas en la percepción social del hombre de ciencia.

Al instrumental agregamos el modelo estructural de Suvin (1984). Buena parte de la ciencia ficción funciona según un modelo analógico, asegura Suvin. Partiendo de esa premisa resume sus relatos a la serie proporcional analógica  $A:B=C:D$ . En concreto, detecta en la obra de Wells analogías de cariz evolucionista implicando a presas y depredadores en relaciones invertidas, cuyo pre-texto sería *Evolution and Ethics-Prolegomena* de T. H. Huxley. Así, en *The War of The Worlds*, al comparar el narrador el ataque marciano con el exterminio de los nativos de Tasmania por los británicos, resulta que "Los marcianos (depredadores) son a los humanos (presa) lo que la colonización europea fue para los tasmanios". Por el mismo procedimiento, las descripciones de las razas futuras de *The Time Machine* permitirían deducir el enunciado de que "los morlocks (depredadores) son a los eloi (presa) lo que la clase dominante victoriana es al proletariado británico".

Las adaptaciones cinematográficas suelen introducir modificaciones en el razonamiento analógico original. La versión fílmica de *The War of The Worlds* respeta la primera parte de la proporción ("Los marcianos son como depredadores para los humanos que son como presa"), y omite la segunda ("como la colonización europea..."). En el procedimiento adaptativo se ha evacuado el sentido autocrítico del original. Mantener la proporción hubiera dado pie a que alguien asociara el exterminio de los tasmanios al de los indios norteamericanos, algo que a Hollywood no le interesaba en absoluto ventilar.

La fecundidad de los abordajes formales/estructurales se patentiza cuando simples operaciones de lógica relacional desnudan estratos de sentido, omisiones y permutaciones de enorme significación cultural; y tanto más cuando conectamos los rasgos morfológicos de una serie con los de otras. Dicha perspectiva conviene perfectamente al cine de ciencia ficción, cuyas películas rebosan de citas de las series científica, bélica, utópica o literaria. La intertextualidad nos conduce al estudio de los antecedentes -a la manera en que *Un Mundo Feliz* (1932) nos retrotrae a *Daedalus, or Science and the Future* (1924), ensayo prospectivo del biólogo británico J. B. Haldane, cuyo optimismo eugenésico es el blanco

satírico de Huxley- y hacia adelante, al impacto de la serie en el horizonte de expectativas de audiencias, críticos y creadores. Los dos direcciones son útiles a fines probatorios: la frecuencia con que una temática, imagen o estereotipo del cine de ciencia ficción son adoptados por el comic, imitados en el discurso de la NASA y recreados en la publicidad da una medida del impacto social de la serie originaria. A falta de métodos de contraste directo, las relaciones causales -por llamarlas de algún modo- que el análisis textual aspira a identificar se confunden con los hilos de la intertextualidad por donde migran sensibilidades, temas, ideas, cuyo anclaje sociocultural deberá precisarse mediante el encuadre contextual.

#### 2.4.1.3. Condiciones de visibilidad

Los abordajes semiótico/formales se distinguen por su destreza en elaborar modelos relacionales en base a las oposiciones internas detectadas en la estructura del relato fílmico -de gran utilidad en narrativas codificadas como los géneros-; y por su flaqueza en el manejo de signos no lingüísticos como la imagen. Se hace imprescindible, por lo consiguiente, complementar dichos abordajes con una metodología sensible a la idiosincracia de la imagen.

"A la sociología no le interesan los filmes como obras de arte ni el cine como lenguaje; queremos tomar las películas como imágenes (hechas de sonidos, fotogramas y palabras) disponibles en las sociedades contemporáneas", declara el sociólogo del cine Pierre Sorlin (1996:17). Sorlin confiere gran peso a las configuraciones visuales en la percepción de la realidad social. La fotografía de familia, apunta, ha ganado un peso simbólico considerable en la interacción familiar en paralelo al encogimiento de la familia y la des-territorialización de los vínculos de parentesco. Y lo dicho de la fotografía se magnifica respecto del cine: repertorio y productor de imágenes a la par, muestra fragmentos de lo "real" que el público acepta y reconoce; y, al imponer imágenes nuevas, ensancha el dominio de lo visible.

La pregunta pertinente entonces, sería: ¿qué es lo visible y lo invisible en un momento dado en una formación social? Depende del ángulo de estudio: para la sociología urbana, por ejemplo, lo visible significativo del paisaje urbano en **Ladrón de Bicicleta** (1948) tendría el valor de un discurso visual de las transformaciones de la vida cotidiana en las ciudades italianas de posguerra. Con su énfasis en las relaciones centro/suburbio el cine neorrealista registra la percepción del conflicto entre barrios viejos y barrios emergentes, y la imagen socialmente percibida de las distancias urbanas, el telón de fondo de **La Eclipse** (1962)

película cuyo tema lo ponen las vacilaciones de la protagonista en mudarse del centro de Roma a la periferia.

Sorlin toma el coche. En los años '60 los automóviles pululan por las pantallas europeas en número similar al observado en las americanas, aunque el parque automotor de Europa era muy inferior al estadounidense. Acto seguido, se interroga por la acentuada visibilidad de los coches en el cine europeo. "Ahí es donde, precisamente, estas películas tienen algo que revelarnos. No nos introducen en la vida diaria sino en el reino de las imágenes aceptables e incuestionables; son como extensos anuncios cuyos eslóganes podrían haber sido: 'los coches son divertidos', 'Coches: la mejor manera de empezar una historia de amor'(...) Las películas no son muy explícitas acerca del funcionamiento del automóvil y sí lo son, en cambio, respecto a los que gozaban de ellos" (íbid, p. 200). Las películas no nos informan de cuál es la práctica real de la sociedad, sino de lo que es ideológicamente central en ella.

La mirada del cine no es meramente descriptiva. Los filmes confieren visibilidad a ciertos fenómenos sociales y contribuyen a su cristalización (el caso del nexo entre la categoría social de "juventud" cuajada en los '60 y el cine de esos años: en las décadas anteriores no se veían tantos jóvenes en la pantalla, apunta Sorlin). Al hacer visibles algunos aspectos de la realidad las películas actúan sobre ella, volviéndose agente de su transformación. Incluso cuando tienden un velo ocultando otras realidades también suponen un filón para el investigador. La invisibilidad plantea fascinantes interrogantes: ¿cómo se explica la "ceguera" del cine francés de cara a la guerra de Argelia? ¿qué impidió a Francia la catarsis cinematográfica del conflicto, tal como se hiciera en Estados Unidos respecto de Vietnam?

El cine, dice Sorlin, no representa la sociedad sino lo que la sociedad considera representable. Los márgenes de la representación introducen apasionantes cuestiones: ¿quién y cómo define lo representable y lo no representable? ¿cómo luchan los grupos subalternos por auto-representarse? Y en concreto: ¿cuál es lo visible específico de cada género?.

Plantear esas preguntas en el campo de la ciencia ficción mueve a pensar que el universo cinematográfico tiene zonas fronterizas donde se procesa lo irrepresentable -el horror, el fantástico- y otras donde se prefigura aquello en vía de representarse, la ciencia ficción. En el horror lo irrepresentable tiene que ver con transgresiones de índole sexual-corporal (el incesto, las pulsiones, la integridad del cuerpo). Y en la imagen del futuro, ¿qué es lo visible y lo invisible? Una ojeada general a los filmes de ciencia ficción nos apercibe de la

progresiva proliferación a partir de los años '70 de imágenes directas del holocausto nuclear, algo que en los '50 parecía irrepresentable (los filmes se ambientaban antes o después de la catástrofe, nunca durante). Sin duda, las razones de esta repentina visibilidad merecen investigarse (lo mismo ocurre con las aeronaves y los platillos voladores, propulsados por una fuerza misteriosa que nadie muestra ni se molesta en explicar). Las omisiones visuales llaman poderosamente la atención en un género que habla con frecuencia del fin del mundo, tanto más cuanto que la etimología del término Apocalipsis significa "visión".

Vinculada a la visibilidad se encuentra la iconografía genérica y su dimensión social. Todo género depende de la permanencia de determinados rasgos visuales que permitan al espectador identificarlo de un vistazo; tiende a la estilización iconográfica arquetípica (el sombrero del detective privado, las gafas del sabio excéntrico, el Colt 45 del *cow-boy*, las calles sucias de la *serie negra*). Los iconos de la ciencia ficción ostentan la cualidad única de envejecer. El ferrocarril, icono clásico del Western, es inmune al paso del tiempo: una locomotora luce idéntica en un filme de 1910, 1950 o 1980 (Sobchak, 1993:57). Una nave espacial no; la distancia entre los diseños balísticos de los filmes de Melies y Lang y las maquetas de *Star Wars* o *Alien* es pasmosa. La obsolescencia icónica del género, por su dependencia del cambio científico-tecnológico, sienta la base de la arqueología de los futuros pasados al brindar un precioso registro donde pulsar el envejecimiento del mañana.

#### 2.4.2. Abordajes contextuales

La productividad del análisis textual es innegable; mas como los textos son hechos sociales, las asunciones textuales deben anclarse sociológicamente. Tal es el cometido del análisis contextual: el estudio de los factores externos al filme: producción, censura, política cinematográfica, tecnologías, prácticas de exhibición y audiencias. Las circunstancias de la producción (su economía material) aclaran y completan el sentido de las prácticas fílmicas (su economía narrativa)<sup>49</sup>. En otras palabras, no es igual la economía política de *Dr. Who*,

---

<sup>49</sup> Es ejemplar el estudio contextual de Thompson (1991) sobre la relación entre el grado artesanal de las cinematografías europeas y los márgenes de experimentación de los directores. Los tres movimientos de la época muda, el expresionismo alemán, el impresionismo francés y el cine soviético, deben mucho a la escasa centralización de sus industrias, sintetizada en la inexistencia del 'guión de rodaje', el férreo instrumento con el cual los gerentes de los estudios americanos descomponían la fabricación de un filme en rutinas de trabajo tayloristas. El cine concebido como montaje por Eisenstein jamás hubiera fructificado en Estados Unidos, argumenta Thompson, allí la tarea del director se ceñía al rodaje, quedando el montaje a cargo de un profesional, el montador. En los estudios soviéticos esa función no existía; era patrimonio del realizador.



serie televisiva de una cadena pública, la BBC, que la de **Star Trek**, serie de una cadena privada, aunque ambas se inscriban en el género de la ciencia ficción.

#### 2.4.2.1. El cine como espejo de la sociedad

Fundamentar el análisis contextual obliga a tocar un postulado interpretativo que ha distorsionado la comprensión de las relaciones entre cine y sociedad: la metáfora del cine como espejo, enraizada en el estatuto documental conferido a la imagen cinematográfica. En pocos lugares se revela tan flagrante ese equívoco como en el vínculo del cine y la historia. ¿Qué dicen las películas del pasado? La cuestión ha sido debatida en la historiografía estadounidense, donde el uso de filmes como documentos históricos es práctica corriente (Rosenstone, 1995). En ese país, los eruditos concluyeron que leer un filme en procura de la veracidad histórica directa de un periódico de época serviría de poco.

Una película siempre es la creación de su época. **Iván el Terrible**, más que documentar la génesis de Rusia en el siglo XVI habla de la sociedad soviética bajo Stalin. Al historiador avisado se le plantean entonces lecturas de segundo grado: la comparación del zar Iván del canon historiográfico con el de Eiseinstein le informa sobre todo del estado de cosas en la URSS en los años '30, del auge del nacionalismo ruso, de la percepción de los enemigos externos e internos, de la justificación del terror político, y de la situación de los intelectuales en el régimen soviético. De modo similar, el conocimiento del lenguaje esópico utilizado por los cineastas en esos años le permite a Marc Ferro descubrir en la escena del linchamiento de **Dura Lex**, un *western* de 1925 de Kulechov ambientado en Canadá, una crítica encubierta al régimen y sus tribunales populares, especialmente en relación al proceso de los socialistas revolucionarios (Ferro, 1996:112).

Las limitaciones de la hipótesis del espejo se patentizan en el análisis fílmico por ella inspirado. El ejemplo clásico lo brinda **From Caligari to Hitler**, de S. Kracauer (1947): al relacionar el cine alemán de Weimar con la sociedad de la época, y concluir que aquel refleja la psicología de la pequeña burguesía alemana (marcada por su inseguridad, su autoritarismo, su fascinación por los líderes fuertes), Kracauer establece una relación de homología entre el cine y su medio, resultando de ella que el cine expresionista, al expresar el giro derechista de un amplio sector de la sociedad, habría prefigurado al nazismo.

¿Cómo procede Kracauer? Él examina unos cien filmes sobre más de mil producidos en Alemania entre 1919 y 1933 e identifica los motivos recurrentes en ellos (la disyuntiva entre orden y caos, la impotencia de la clase media, la futilidad de la rebelión), indicativos,

a su entender, de la proclividad del 'alma alemana' a someterse a un gobierno autoritario. Los filmes encerrarían la 'historia secreta' de la República de Weimar.

¿Cómo llega a tales inferencias? "La justificación hecha por Kracauer de esta atribución se puede presentar en forma de silogismo: 1. El público de cine en la Alemania de los años veinte era predominantemente de clase media. 2. Los valores y las actitudes de la clase media impregnaban toda la sociedad alemana. Por lo tanto: 3. Los temas cinematográficos recurrentes reflejan las necesidades y los miedos de toda la nación" (Allen y Gomery, 1995:208). Pero Kracauer nunca aclara en qué teoría psicológica o sociológica basa su aserto de que las películas reflejan predisposiciones colectivas. Ni tampoco justifica su restricción a las obras expresionistas -la franja 'culta' de la producción-, ni la exclusión de los géneros menores. Entender al cine como espejo le condena a hacer dos veces lo mismo: describir la sociedad y verificar la descripción en los filmes o, viceversa, analizar los filmes y luego encontrar el cuadro obtenido en la estructura social.

Tal círculo vicioso deriva de la homología establecida entre las películas y la sociedad, que le lleva a practicar dos reducciones: "Primero de todo debe 'narrativizar' la historia alemana de un modo particular (...) donde todos los hechos conducen a Hitler y al fascismo; lo problemático es el proceso y selección de las fuerzas y determinantes que estima pertinente para nuestra comprensión de esta historia. Que deba narrativizar e incluso personalizar esas fuerzas es evidente si miramos al protagonista por él creado: el 'alma alemana', el carácter nacional, que se vuelve el juguete del instinto, el sexo, el destino, los tiranos y los demonios. La historia construida resulta así un drama expresionista, y si bien deja claro que las categorías empleadas son las que los propios filmes sugieren, no parece haber modo de escapar de su tautológico razonamiento: las películas reflejan la historia alemana, porque la historia ha sido narrada previamente en términos y categorías derivadas de las películas" (Elssaesser, 1989:24).

El agudo análisis textual de Kracauer se malogra por su ignorancia de las condiciones de producción del cine expresionista. Para empezar, pasa por alto el hecho de que el público alemán no gozaba de una real libertad de elección debido al régimen de cuotas de pantalla. El estudio de Rositi (1980) sobre los porcentajes de películas germanas y americanas en pantalla en los años de Weimar y su despiece temático de los filmes exhibidos sugieren que el cine germano no expresaba tanto el sentir de la población como el del bloque anti-Hollywood formado por la derecha recalcitrante, los intelectuales de formación romántica y

nacionalista y la izquierda, unidos en el rechazo a los valores vehiculizados por aquel (la modernización democrática para unos, la apología del capitalismo para otros).

El bloque de las elites político-culturales no se hallaba exento de tensiones; véanse las modificaciones sufridas por el trama de **El Gabinete del Dr. Caligari**, cuando el productor lo transforma en el sueño de un demente con la finalidad de *descafeinar* la crítica a la autoridad médica y burocrática presente en el guión (Oliva Monpeán, 1991:196). O el desenlace esperanzador impuesto a la desangelada trama del **El Ultimo** (1924), porque "el productor no quería que el infortunado portero del Hotel Atlantic acabara sus días fracasado y solo, ya que semejante final hubiera desacreditado a la sociedad y al gobierno que lo toleraban, en ese caso la República de Weimar" (Ferro, 1995:24).

Ambos incidentes, al exponer la divergencia entre creadores y productores, no se compadecen con el monolitismo ideológico atribuido por Kracauer a la UFA. Del choque entre guionistas y cineastas críticos y productores preocupados por mantener la fachada de la sociedad armoniosa, se desprende admirablemente el valor documental del cine como testigo fehaciente de la encrucijada de ideas en la República de Weimar. Desde este ángulo, un filme como **Metrópolis** (1926), en lugar de reflejar el profundo anhelo de soluciones autoritarias de la clase media germana señalado por Kracauer, expresaría la desconfianza de los intelectuales en la plutocracia capitalista y su alarma por los efectos alienantes de la disciplina taylorista, todo ello trufado por la admiración hacia los prodigios de la técnica de punta, y por el afán de la derecha por negar la idea de revolución mediante un desenlace basado en la reconciliación de capital y trabajo (es decir, ingredientes distintivos de la crítica del progreso y la técnica detectados por Marramao en la cultura de Weimar (1989:4.1).

Bajo la metáfora reflectante subyace la premisa de que las producciones culturales reproducen el panorama social con fidelidad canina. "La analogía con el espejo supone una línea divisoria entre realidad y sociedad, de un lado; y el mundo de las representaciones, del otro; e implica que los medios existen por encima de la sociedad y la reflejan pasivamente, mas que formar una parte activa e integral de ella" (Real, 1989:251). Una sociología del cine ajena tanto a las simplificaciones de la teoría del reflejo (el cine expresaría las fantasías dominantes en la sociedad) como a las del reduccionismo marxista (el cine fábrica de sueños regentada por la burguesía), encuentra un punto de apoyo en Bourdieu (1995) y su entendimiento de la creación artística como una práctica consciente determinada por un campo objetivo, configurado por las diversas posiciones de los productores. Contra la

tradición marxista empeñada en demoler el "mito de la autonomía del arte" para afirmar la determinación de clase, Bourdieu propone estudiar las obras de arte en la sociedad contemporánea a la luz de la mayor o menor autonomía de sus creadores, con el propósito de captar el sesgo del campo artístico impreso en producciones artísticas donde se entreveran las ideologías de la clase dominante con las de sus autores intelectuales<sup>50</sup>.

Interrogados desde este ángulo, los filmes se nos revelan unos locuaces informantes de las colisiones entre artista y Estado o productor y realizador, de la ideología de la industria, de su estrategia empresarial, del desgarró de los intelectuales entre la lealtad a las instituciones y la defensa de su autonomía. Por esta vía igualmente nos percatamos del valor del cine histórico en los países socialistas como refugio de los cineastas contra el escrutinio de la censura, y nos hacemos con la clave para leer en *Faraón* (1965) de Kawalerowicz, la pugna entre la Iglesia y el Estado polaco a través del prisma de la lucha entre la casta sacerdotal y los faraones (Torres, 1972:46). Consideraciones análogas nos permiten ver en la diferencia entre el cine de Alemania nazi, ferviente apólogo de la guerra, y el de la Italia fascista, menos entusiasta en la exaltación marcial, un índice de la resistencia de la comunidad cinematográfica italiana a servir de correa de transmisión del militarismo (Sorlin, 1996, cap I). Semejantes fisuras en la urdimbre de los Estados totalitarios nos reafirman en la idea de que el cine no es el reflejo de su entorno sino la arena donde los actores trazan su huella, mediante un lenguaje de Esopo en las coyunturas de asfixiante control político.

Tales consideraciones propinan un mentís a la teoría del espejo. El cine, en lugar de copiar la realidad, revela sus secretos y lapsus. En vez del *fresco total* de la sociedad mantenido por Kracauer, los filmes se muestran parciales y exhiben lagunas, desnudando la distancia entre el hecho social y su representación.

Dos lecciones se desprenden: no tomar los cambios culturales expuestos en el cine como la manifestación de mudanzas a escala de la sociedad global, pues a menudo vienen dictados exclusivamente por su propia dinámica; y segunda, las ideologías plasmadas en el celuloide vehiculizan también los intereses de sus productores materiales, a menudo en la forma de una sub-ideología de la 'creación', el 'creador', y su relación con el medio. Toda película responde, en proporciones variables, a los intereses de las industrias culturales y de sus creadores, el equipo de cineastas, guionistas, fotógrafos y decoradores.

---

<sup>50</sup> Véase especialmente *Las Reglas del Arte* (1995), y también 'Campo intelectual y proyecto creador', en *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI, 1967; *La distinción*, 1999; Los bienes simbólicos, la producción del valor' en *Punto de Vista* N°8, 1980.

Lo señalado del cine en los regímenes totalitarios es aplicable a Hollywood en líneas generales. Investigaciones acerca de los grandes estudios han observado la deuda de temáticas vigentes entre mediados de los años '30 y finales de los '40 (*serie negra*, antifascismo, realismo social) con la actividad de la corriente izquierdista de autores y técnicos afincados en Hollywood al amparo del *New Deal* (Gubern, 1991). Su florecimiento y ulterior represión por la *caza de brujas* -que lleva a muchos *blacklisted* a refugiarse en el cine de géneros<sup>51</sup>- ilustran la elasticidad ideológica de la industria cinematográfica, capaz de tolerar cierto criticismo o de retraerse al conservadurismo si las circunstancias se lo indican.

Atento a esos factores el análisis debe aprender a leer entre líneas la realidad fragmentada y distorsionada de los filmes, sin ceder al facilismo de las lecturas "reflectistas" de la crítica de la ciencia ficción -una de ellas, muy extendida, quiere ver en las películas de los años '50 la réplica fiel de la paranoia, el macartismo, el autoritarismo y la xenofobia dominantes en Estados Unidos<sup>52</sup>. La crítica de la teoría del reflejo nos inmuniza contra concepciones de ese cariz, hipertrofiadas por la unilateralidad de su mirada. Hay algo de mimesis en las películas, cierto, pero también muchísimas cosas más.

#### 2.4.2.2. La audiencia de la ciencia ficción

El enfoque contextual tiene su otro gran pilar en el estudio de las audiencias, sobre todo si se quiere sustituir la pregunta sobre qué reflejan las películas por la de qué lecturas hace la gente de ellas. A la cuestión aportaremos un primer elemento de respuesta remontándonos a la acuñación del término "ciencia-ficción" en la serie literaria en los años '20. Primera sorpresa: el británico H. G. Wells, el padre de la ciencia ficción moderna, en realidad no funda el género en su país natal sino en Estados Unidos, en una operación de recodificación promovida por lectores y editores estadounidenses. En Gran Bretaña el novelista publicaba

<sup>51</sup> "Hacia los años '50, aprovechando las escasas oportunidades laborales disponibles para ellos, los trabajadores inscritos en las listas negras y demás perseguidos por el macartismo trabajaron en alrededor de una docena de filmes de horror y ciencia ficción, desde *Verath versus the Flying Saucers* a *Creature from the Black Lagoon*, que de una u otra manera enfatizan temáticas ecológicas y pacifistas", Buhle, 1995:108.

<sup>52</sup> Ejemplos de esa interpretación lo tenemos en los siguientes comentarios: "Los comunistas y la radiación fueron repetidos casi al punto del ritual. En los inicios de la década nos preocupábamos con frecuencia de que los comunistas representaran la amenaza en la ciencia ficción o de que fueran a llegar a la Luna o a Marte antes que los Estados Unidos", Warren, 1982: Xiii; "Los sociólogos aseguran que las monstruosas criaturas que invaden las pantallas de los años cincuenta representan la satanización del adversario propia de la guerra fría", Savater, 1994:15; y las interpretaciones del filme *The Invasion of the Body Snatchers* (1956), modelo de lecturas "refectantes" por las cuales "es natural ver en las vainas representando la idea de comunismo, el cual gradualmente toma posesión de una persona normal, dejando intacta su apariencia exterior pero transformándola por dentro" (Cit. en Sobchak, 1993:122).

sus relatos en revistas de clase media del tipo de *Pall Mall Budget*, y se lo tenía por un escritor adscrito al realismo social. Es en Estados Unidos donde, con el respaldo de la revista *pulp Amazing Stories* a partir de 1926, Wells consolida su perfil de creador de un género inédito. La recepción estadounidense de su obra entraña la re-semantización de la ciencia-ficción europea mediante la promoción de sus pretensiones predictivas en detrimento del sesgo socialista y moralizante. Así, del Wells fustigador de las lacras del presente se pasa al Wells vidente del mañana (Tulloch, 1995, cap. 3).

El giro en la clave de lectura va de la mano del cambio de medio y audiencia: de las publicaciones elegantes para la clase ilustrada británica se pasa a las revistas *pulp* estadounidenses -publicaciones de papel barato- dirigidas a un público popular constituido por inventores aficionados, estudiantes de carreras técnicas y aplicadas y autodidactas. Hugo Gernsback, el editor-fundador del género, él mismo un inventor a ratos perdidos, inserta los relatos de Wells en revistas de electrónica popular y divulgación científica, y recluta a los demás escritores entre especialistas de ciencia e ingeniería.

Del positivismo campante en el universo *pulp* nos instruye la declaración de John W. Campbell Jr., editor de la revista *Astounding Science Fiction*: "La ciencia ficción es la literatura de la Era Tecnológica. A diferencia de otras literaturas, asume que el cambio es el orden natural de las cosas, que hay adelante metas mayores que las conocidas. Y que el lema de la civilización tecnológica es verdadero: ¡Debe haber una mejor manera de hacer esto! Básicamente, por supuesto, el adepto a la ciencia ficción es simplemente el ciudadano de la Era Tecnológica, cuya preocupación es, digamos, el efecto político de una base estadounidense en la Luna" (Broderick, 1995:5). Formado por lectores receptivos a las utopías tecnológicas y convencidos del papel del científico-como fuente de un poder racional y benigno, el público de las revistas *pulp* privilegia en su lectura las zonas semánticas de los textos de Wells que propugnan una reforma social dirigida por la *intelligentsia* progresista<sup>53</sup>.

En los años '50, prosigue Tulloch, al público de tecnófilos se le agrega una nutrida franja de lectores procedentes del campo de la literatura "cult", atraídos por el giro impreso al

---

<sup>53</sup> Que dichas ideas flotaban en la atmósfera cultural de la época lo atestigua el movimiento por la tecnocracia, emergido en Estados Unidos entre los años '20 y '30 y cuya cabeza fue, por un tiempo, Howard Scott. El movimiento, integrado por "técnicos" (ingenieros, físicos, economistas), responsabilizaba al capitalismo financiero de fuente de donde manaban todos los males de la sociedad industrial, crítica que se agudiza tras la Crisis de 1929. Su solución era sencilla: el uso directo de las ciencias físicas para la solución de los problemas sociales, gestionadas, claro está, por un gobierno de técnicos. V. Friedmann, 1977:237.

género por una camada de escritores imbuidos del desencanto con las promesas de la revolución científico-técnica. Su más afamado exponente, Ray Bradbury, importa a la cultura de masas el ramalazo distópico de la narrativa "seria". Apoyándose en un estilo parco en parafernalias tecnológicas, este autor conquista públicos de formación humanística (el guiño cultista a estas audiencias se aprecia claramente en *Fahrenheit 451*, una vehemente llamada a defender el acervo literario de la amenaza de la civilización de la imagen).

En paralelo se constituye la audiencia de películas de ciencia ficción. El grueso lo aportan los *teenagers*, que acuden en masa a los autocines para consumir filmes de horror y ciencia ficción<sup>54</sup>. ¿Qué les atrae de ambos géneros? Una forma de manifestar su rechazo al conformismo consumista de la clase media, responde Jancovich (1996:197-218). En los años '50, explica, la oposición de la juventud estadounidense blanca a los valores dominantes se canaliza en una vertiente minoritaria (*hipsters*, *beatnicks*) que reivindica la negritud, el abandono del hogar burgués y el gusto por expresiones de la cultura popular (el *bebop*); y en una mayoría juvenil que, sin desear la ruptura total con la cultura oficial, expresa su malestar consumiendo bienes de la cultura de masas despreciados por sus mayores por su factura desmañada, su artificialidad, su "poca arte". Con su mirada comprensiva hacia los extraños, marginales o desencajados con el mundo, la ciencia ficción y el horror -piezas centrales del universo *teenager* junto al *comic* y el *rock'n'roll*- plasman la crítica a la "madurez" entendida como aceptación del código conformista. Queda así configurada una tercera categoría de consumidores de ciencia ficción, junto a la diada tecnófilos/tecnófobos de la serie literaria.

En los años '60 se añade a la audiencia *teenager* un estrato de espectadores hasta entonces refractarios a un género fílmico considerado "pueril". En algunos rasgos los recién llegados se parecen a los lectores ganados por la serie literaria en los años '50: poseedores de mayor formación cultural e instruidos en las ciencias sociales y las Humanidades, aplauden el curso distópico del cine expreso en su apertura a preocupaciones juzgadas respetables (la automatización, la explosión demográfica, la carrera armamentista), en detrimento de las

---

<sup>54</sup> Warren (1992) distingue dos fases en la formación de la audiencia, la del despegue -primera mitad de la década de los '50-, con filmes de presupuestos importantes, dirigida al público de familias; y una segunda, claramente inscrita en la Serie B, en interpelación directa a los adolescentes. "La pauta de distribución por temporadas (...) así lo indica: hasta 1953 las películas de ciencia ficción tendían a estrenarse en otoño, inicios del invierno y primavera; los períodos fijados por los estudios para atraer las audiencias adultas. Hacia fines de los '50, sin embargo, el grueso de esas películas se estrenaba entre marzo y setiembre, cuando era más probable que niños y adolescentes fueran al cine por su cuenta. Asimismo los auto-cines se habían vuelto muy populares por esa fecha, y obviamente el verano es cuando los autocines recaudan su dinero. Y eran predominantemente los adolescentes quienes compraban las entradas a los autocines" (ob. cit. p. XI).

"chiquilladas" alienígenas de años anteriores. A sus ojos el género ha "madurado" y accedido al rango de expresión cultural "adulta", especialmente a partir de **2001: Una Odisea del Espacio**, una obra celebrada por su "realismo" visual y su argumento de corte filosófico.

La estratigrafía de las audiencias quedaría incompleta sin la mención de un tipo peculiar de espectadores especializados en la fruición de un género u obra "de culto", los *fans*. Fenómeno restringido en un inicio a los admiradores de las luminarias del *Star System* (la primera revista de *fans* apareció en 1912 consagrada a Mary Pickford, Mónaco, 1981:221), cambia de faz en los años '60 cuando aparecen *fans* no digitados por la industria. Las nuevas generaciones superan el atomismo de los Clubes de Admiradores tradicionales dotándose de medios de expresión (*fanzines*) actividades (convenciones), y adoptando pautas rituales de consumo (son típicas las proyecciones de **Rocky Horror Show** donde los *fans* disfrazados como los personajes recrean sus peripecias en los pasillos y escenario del cine, por ejemplo).

Uno de los ejes de actividad de los nuevos aficionados concierne a la ciencia ficción. Ahí están los *fans* de la serie televisiva **Star Trek** (*trekkies*), que protagonizaron un hito de la comunicación de masas en 1968 cuando el final abrupto de la serie por una decisión gerencial suscitó el envío de 114.667 cartas de protesta al canal de televisión, logrando revertir la decisión y mantenerla en programación por varios años (Tulloch, 1995, cap. I). Tales campañas se han vuelto una práctica habitual de los *Trekkies* en su empeño por presionar a cadenas, guionistas y productores de **Star Trek** con la finalidad de imprimir a la obra el sentido deseado -en ello descollan los *Gaylaxians*, un grupo de *Trekkies* homosexuales interesados en normalizar la presencia *gay* en las representaciones del futuro con la exigencia de incorporar personajes homosexuales a la serie (Tulloch, *ibid*, cap.12).

Las acciones e interpretaciones de los *fans* resultan especialmente significativas a la luz del estudio etnográfico hecho por Tulloch y Jenkins con *fans* de **Star Trek** y **Dr. Who**. Su *descripción densa* brinda datos sustanciales para acabar de perfilar esa criatura de un millón de ojos, la audiencia de la ciencia ficción. De entrada, corrigen la afirmación de Klein (1977), según la cual en cada serie (literaria, fílmica y televisiva) se daría el mismo movimiento del embeleso tecnológico al desencanto tecnofóbico, reconocible ya en Verne, quien, de cantar la gloria de la mecánica, el hierro y la electricidad, llega, en el ocaso de su vida, a abrigar amargas visiones distópicas. En la literatura estadounidense ese itinerario



arrancaría del "liberalismo utópico" de Gernsback y Campbell y culminaría en los años '50 con la desilusión tangible en las narraciones de Kornbluth y Bradbury.

Cierta lectura sociológica ha querido ver en tal alternancia de pesimismo y optimismo en el género la manifestación de los altibajos en las expectativas de sectores profesionales, su desazón por la burocratización del trabajo intelectual y la subordinación de la ciencia a los intereses de las grandes empresas<sup>55</sup>. En coherencia con el planteamiento de Klein, en el cine debería observarse un similar proceso. Pero las evidencias no se ajustan a tal prescripción: en el género resulta imposible distinguir una fase tecnófila de una tecnofóbica; la norma es la coexistencia de películas distópicas y utópicas en un mismo período.

La investigación de Tulloch y Jenkins clarifica la situación: en vez de los distintos momentos postulados por Klein lo que hay son tendencias coexistentes; en vez de una cronología, nos encontramos con una estratigrafía muy diversa: una macro-audiencia polarizada en sub-audiencias de alto nivel cultural, amantes de las ficciones distópicas, en franjas de tecnófilos del tipo de los estudiantes del M.I.T estudiados por Tulloch (*ibidem*, cap. 11); y en *teenagers* de cuyas filas salen los *fans* de **Star Trek** y **Dr. Who**. A cada sub-audiencia le corresponde una lectura preferente; unas de tintes pesimistas, secretadas por el miedo a la *jaula de acero* de una modernización sin alma; y otras optimistas, solidarias con el reformismo wellsiano y sus fantasías de cooptación social en un "gobierno de los expertos".

Mas tomar al cine de ciencia ficción por portavoz de una capa social (la *scientifically and technologically-oriented middle class* referida por Klein) empobrecería el análisis de un género cuya enjundia semántica desborda el marco de clase, según se aprecia en la práctica de los *Gaylaxians*, ajena a las zozobras de la clase profesional-intelectual. Y último, la coexistencia de tecnófilos y tecnófobos, al demostrar la imposibilidad de separar en el género utopía y tecnología, da fe, desde otro ángulo, de la condición estructural señalada por Luhmann, vale decir, de la imposibilidad de suprimir la tecnología en favor de la utopía o viceversa. El análisis textual nos ha enseñado cómo una y otra entretejen la superficie visual y los argumentos de los filmes; y el contextual lo confirma, pues la audiencia de ciencia ficción amalgama lecturas utópicas y tecnológicas conforme a una imaginación futurista ni puramente tecnofóbica ni enteramente tecnofílica, sino trufada de las variadas interpretaciones y posiciones respecto a cada tecnología y sus riesgos.

---

<sup>55</sup> Mellor ha explorado esta hipótesis en *SF and The Crisis of the Educated Middle Class* (1984); y Dunn, en *Science, Technology and Bureaucratic Domination: Television and the Ideology of Scientism* (1979).

### 2.4.3. Propuesta de modelo interpretativo

Llega la hora de ordenar las definiciones y reflexiones avanzadas, de saber adónde hemos llegado y adónde encaminaremos la metodología perfilada. Ello supone fusionar el modelo cognitivo de los medios de comunicación desarrollado al comienzo del capítulo con el esquema interpretativo del cine de ciencia ficción desenvuelto en las últimas páginas, y todo ello, a su vez, articularlo con los enunciados referentes a la construcción social del futuro.

#### 2.4.3.1. El género y la cronoestructura

El cine de ciencia ficción se enmarca en el sub-sistema de medios de comunicación, el cual, hemos visto, despliega su acción cognitiva proveyendo a las audiencias percepciones estructurantes de la realidad mediante operaciones selectivas que introducen niveles decrecientes de complejidad a la ingente masa de información generada por el conjunto de la sociedad. En sus filmes ambientados en mundos posibles, el género de ciencia ficción escenifica situaciones hipotéticas relativas a los efectos sociales de la ciencia y la técnica y, por consiguiente, se distingue por suministrar imágenes de futuro tematizadas por el riesgo.

El género nace (o se perfecciona, si se quiere) en un momento crítico de la cronoestructura: el tránsito a la sociedad del riesgo. La liberación de la energía del átomo, al traer consigo el riesgo incalculable, oficia de partera de dicha sociedad, según decía Beck. La preponderancia conferida por el cine de ciencia ficción a la energía nuclear hace de él un filón único de percepciones suscitadas por la física nuclear y su *know-how*. Marcado desde su nacimiento por el átomo, el género contiene en sí un repertorio de futuros pasados dignos de explorar en busca de escenarios que documenten las mutaciones de la categoría de futuro correlativas al tránsito a la sociedad del riesgo, al menos en relación a la energía atómica.

¿Quiere decirse que, contra lo dicho, tomaremos al registro fílmico como espejo de la relación energía nuclear/sociedad? Nada de eso. No nos cansaremos de insistir que el recorte efectuado por el cine sobre la realidad sigue leyes propias y no a una reflexión abstracta regida por no se sabe qué ley de mimesis. Al usar la palabra documento lo hacemos aleccionados por la experiencia de la historiografía: si una película testifica algo es de las circunstancias de su producción. El registro que interesa es el de sus percepciones originales del futuro, visiones que, preexistiendo en un estado de latencia cultural, cobran

vida por la inigualable fuerza de sus imágenes y vuelven a la sociedad con la fuerza de la novedad.

La teoría de la *Agenda-Setting Function* asignaba a cada medio de comunicación un poder específico de fijación de la agenda pública, nuestra propuesta es que en el cine de ciencia ficción esa facultad se expresa en una doble modalidad: directamente, al incidir en la reducción general de las opciones en el horizonte del sistema; indirectamente, al facilitar a los sujetos mundos posibles explorados imaginariamente con los que armar su mapamundi contrafactual, lo cual, ulteriormente, repercutirá en los escenarios posibles priorizados en la agenda pública. Cómo, de qué modo y con qué recursos artísticos cumple ese cometido depende del concurso de las audiencias, del bagaje artístico disponible y de la demarcación de temas vía la agenda mediática. En otros términos: sus mundos posibles resultarán del consenso dinámico entre las demandas del público, los proyectos creativos y el sesgo ideológico de la industria del cine sobre las percepciones del riesgo de la ciencia y la técnica.

En su tratamiento de la energía nuclear fundamentaremos la tesis vertebradora de este trabajo: la contribución del cine de ciencia ficción a la construcción social del futuro. Parafraseando a Eco, decimos que el público recibe de dispositivos ficcionales especializados en diseñar mundos posibles -las películas- las coordenadas de otros mundos derivados del real. El proceso no acaba en la fruición de la obra: los mundos contrafactuales subsisten almacenados en los esquemas abstractos de los actores, los mapas cognitivos temporales. Acreditar este aserto supone identificar las circunstancias de la recepción, y la expresión en el discurso social de los componentes de esos mundos posibles. Tal es la faena que nos hemos fijado: levantar la tapa de su maquinaria y observar el montaje de los mundos posibles detrás del telón cinematográfico, y *a posteriori*, con la participación del espectador.

En particular, nos interesa contrastar los futuros analizados con las disposiciones reseñadas por Beck, Giddens, Luhmann y Douglas. Tal meta nos encamina a buscar en los filmes señas de la crisis de la predictibilidad, la planificación a largo plazo y la causalidad; a ver si, como aduce Nowotny, el mañana pierde profundidad en beneficio del presente, y si, según dice Beck, el futuro ha dejado de ser el reservorio de dones del Progreso y se vuelve el embalse de los males imprevistos del avance científico, prestos a derramarse sobre nosotros y las generaciones futuras, de quienes las películas pueden decir mucho, ya que nadie les ha puesto voz y rostro como ellas. El contraste con dichos asertos no irá en

desmedro de la producción de nuevos conocimientos sobre el bloqueo en la imaginación futurista indicado por Baudrillard o bien del fenómeno contrario de formas inéditas de concebir el mañana.

Nuestro objetivo último es relacionar cine y sociedad y elaborar conclusiones sobre la constructibilidad del futuro en la estructura temporal contemporánea. Inevitablemente, los datos producidos acarrearán la impronta cultural americana. Mas esa circunstancia no disminuye un ápice su extensión a toda la geografía del riesgo y sus semánticas temporales. Estados Unidos, el ámbito de las mayorías de las tramas, es la nación líder en innovación científico-técnica y el modelo donde se miran los demás países adelantados; allí se condensan antes que en ninguna parte los logros y desastres de la ciencia y la tecnología. El viaje a la Luna, los vuelos del *Shuttle*, los prodigios de Silicon Valley, la contaminación industrial, aunque hechos locales, son internacionalizados de modo fulminante por el sistema de medios. Gran número de las visiones de futuro circulantes en el mundo desarrollado exhiben el marchamo estadounidense, una situación favorecida por el cuasi-monopolio mediático de ese país. En este hecho estriba la relevancia sociológica del cine de ciencia ficción de Hollywood, una de las factorías de imágenes de futuro de la sociedad del riesgo.

#### **2.4.3.2. Pasos metodológicos**

Para cumplir esos objetivos la investigación discurrirá de lo particular a lo general. Iremos de los filmes a la sociedad como si cruzásemos círculos concéntricos crecientemente comprensivos: en el interior de todos se encuentra el cine de ciencia ficción de temática nuclear, circunscrito dentro del género cinematográfico, inscrito a su vez en el cine de Hollywood, parte del sistema de medios, englobado por el macro-conjunto, la sociedad.

El análisis textual será el primer paso. Darlo presupone tener bien delimitado el objeto: un conjunto de 52 filmes de ciencia-ficción producidos entre 1950 y 1989, mayoritariamente anglosajones, con inclusiones de la filmografía japonesa y europea, seleccionados de la lista de Puiseux (1988), hasta donde conocemos la más completa en cine de tema nuclear. Las obras han sido escogidas por la presencia de un *Novum* entendido como una situación novedosa creada por la física y tecnología nuclear en cualquiera de sus facetas. No son las películas más taquilleras del género. En su selección nos hemos regido por el criterio de Kracauer, según el cual limitar la muestra a los éxitos de taquilla excluiría temáticas presentes en películas sin repercusión comercial, pero influyentes en el resto de la filmografía. "Lo que cuenta no es tanto la popularidad mensurable desde un punto de vista

estadístico de las películas sino la popularidad de sus motivos narrativos y pictóricos. La reiteración persistente de estos motivos los señala como proyección hacia el exterior de deseos internos" (Allen y Gomery, 1995:207-208). Las obras aquí estudiadas cumplen esa condición, en tanto expresan corrientes temáticas constantes en el período acotado.

El objetivo es proceder al destape sucesivo de niveles de significación de películas aisladas a series definidas por temáticas ("holocausto nuclear"; "mutaciones", "accidentes nucleares", "usos beneficiosos de la energía atómica") y con ellos confeccionar modelos formales centrados en cuatro puntos estratégicos de la arquitectura de los mundos futuros: la definición del peligro; la agencia responsable de su irrupción; los actores implicados en su eliminación; y la caracterización del desenlace. De allí perfilaremos los micro-universos de sentido implícitos y explícitos en los filmes, tramas e iconos, invariancias y variancias.

Para ello conjugaremos una serie de instrumentos analíticos, siendo el primero de ellos el esquema actancial del relato desarrollado por Greimas (1973). Su aplicación plantea precisar el haz o haces de acciones ejecutadas en el discurrir del texto, y distinguir a los protagonistas o héroes, los oponentes, los asistentes del héroe (coadyuvantes positivos) y los colaboradores del oponente (coadyuvantes negativos). Libremente aplicado, el enfoque actancial nos permite obtener una radiografía del 'esqueleto' de las acciones mediante el cual aprehender el impulso narrativo central y las grandes líneas de conflicto, e identificar los bandos en pugna, sus aliados, los tráfugas, los vencedores y los vencidos.

Al estudio de los actantes lo combinaremos con la consideración de cada narración como el transcurso diegético entre dos extremos, la situación inicial y la final. El hacer del protagonista aspira a cambiar el estado inicial de conjunción o disyunción en un estado final de conjunción o disyunción. En cada caso el tránsito supone una dirección de sentido; para identificarla adscribiremos el material narrativo a uno o varios campos semánticos, entendiendo por tal una estructura conceptual que organiza los significados potenciales en relaciones recíprocas. Los términos Campo/ciudad, por ejemplo, componen un campo semántico unificado por una relación de significado antagónica. Ciudad/pueblo/aldea/casa, en cambio, forman un campo semántico organizado en un orden descendente de comprensión. Se sigue que un campo semántico admite varios tipos de organización, entre ellas las polaridades (las díadas caras al estructuralismo) y las series proporcionales (A:B::C:D) (Bordwell, 1995:125). Al ser factible detectar varios campos en un texto, la elección conlleva cierta arbitrariedad, parcialmente subsanable si elegimos aquellos visiblemente asociados a las grandes líneas de fuerza expuestas por los actantes. Haciendo

uso de esta pauta obtendremos una primera condensación de sentido en códigos familiares que allane el avance interpretativo a través de las masas de datos contenidas en las películas.

Con los datos interpretativos generados mediante el esquema actancial y los campos semánticos elaboraremos el cronotopo de las narraciones. La categoría de cronotopo la tomamos de Bajtín, quien entiende por ella "la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura" (1989:237). Al análisis textual el cronotopo le es útil por cuanto facilita la individualización de los géneros (a cada género le corresponde un cronotopo específico). En nuestro caso resulta especialmente invaluable para precisar la fisonomía espacio-temporal de la filmografía y sus relaciones con el futuro.

Completaremos el examen de las obras con puntuales análisis iconográficos. Tal propuesta no necesita justificación tratándose de un objeto básicamente visual. Dándole un lugar propio pretendemos realzar la importancia del análisis de elementos icónicos que se les escapan a las herramientas forjadas en el análisis literario. Con esa finalidad trabajaremos con los fotogramas publicados en los libros ilustrados sobre el género, cuyo carácter estático facilita su inspección. El objetivo es doble: por un lado, utilizar determinados iconos como plataforma desde donde escrutar las significaciones presentes en la superficie visual de los filmes; por otro, servirnos del análisis de las imágenes para precisar las funciones visuales de la filmografía, un punto tan importante como la determinación de sus contenidos narrativos.

Finalmente, subsumiremos los datos producidos en un modelo abarcador, dónde figuren los principales actantes y el cronotopo del género. Mediante esta sinopsis de los escenarios nucleares no buscamos reducir la diversidad a unos pocos rasgos aplicables a cada obra individual; sino mas bien exponer esa variedad de manera organizada, respetando los micro-universos, y variancias e invariancias de un material altamente sensible a los gustos y decisiones de productores y audiencias. El panorama resultante lo cotejaremos con series del cine *mainstream*, la televisión y demás producciones audiovisuales de temática nuclear, a fin de detectar los lazos intertextuales y recortar mejor la fisonomía del cine de ciencia ficción.

A continuación trasladaremos la información recabada al análisis contextual. En esta fase metodológica nos ocuparemos de rastrear la irradiación de las imágenes y relatos examinados en el tejido social. Las primeras pistas las suministra la crítica cinematográfica.

Al decir al público no tanto qué pensar de las películas como qué filmes debe ver, sus criterios nos ayudan a saber qué se consideraba relevante e irrelevante en cada coyuntura<sup>56</sup>. Otro ámbito en donde seguir los temas de la ciencia ficción lo constituye la cobertura de prensa de la energía nuclear, desde el Proyecto Manhattan hasta el fin de la Guerra fría, marcada por el paulatino ingreso en la agenda mediática de los riesgos de la energía nuclear, promovido por los movimientos pacifista y ecologista. Por esas vías identificaremos los puntos de contacto entre los temas públicos y los futuros de la ciencia ficción.

La finalidad última es enseñar las dos caras de la constructibilidad del futuro: una pasiva, en tanto él es objeto de planificación y diseño por los actores; y una activa, en tanto motor de la acción. La dualidad se evidencia en el acoplamiento a determinadas prácticas sociales de las constelaciones de significados discernidas en los ámbitos mediáticos. Sin esa articulación, tales redes de sentido corren el riesgo de parecer discursos flotantes por encima de una distante superficie terrestre, y movidos por misteriosas corrientes de aire. Tal es el cometido del análisis contextual: restituir el protagonismo a los espectadores de un modo más integral que en las declaraciones de propósitos efectuadas en el marco del análisis textual.

La recepción no es mero desciframiento; es la comprensión de la obra mediante esquemas prácticos que ponen en juego esquemas de percepción y valoración, de juicio y goce, adquiridos en la vida cotidiana. El espectador escoge sus películas a sabiendas, las interpreta activamente y las utiliza como modelos para conceptualizar su entorno, desde prácticas de cortejo, pautas de identificación, identidades étnicas y genéricas y, por supuesto, actitudes de cara al futuro. Para perfilar a estas últimas nos serviremos de estudios de audiencias, encuestas sobre disposiciones al futuro, sin desdeñar la ufología, ese *corpus* de discursos y prácticas generado tras el avistamiento en 1947 del primer platillo volador, cuya deuda con el imaginario de la ciencia ficción fílmica y literaria ha sido reconocida (Barthes, 1980:43).

---

<sup>56</sup> Un modelo de análisis de la crítica periodística lo ofrece el trabajo de Rositi (1980:110-150) en el divismo en la Italia fascista. El investigador escruta los semanarios femeninos, las revistas ilustradas de información general y las revistas deportivas, a fin de contrastar la incidencia del divismo clásico -el culto al gran deportista- con el fenómeno del estrellato. Su análisis de contenido le inclina a afirmar la marginalidad en el régimen mussoliniano del divismo moderno, estructurado en torno a personalidades influyentes des-responsabilizadas desde el punto de vista del poder, portadores de cualidades inherentes a la vida privada, gustos e idiosincrasias personales, a sentimientos más que a convicciones.

Sobre todo estudiaremos su relación con las disposiciones políticas de los actores expuestos al "bombardeo" de los mensajes de la ciencia ficción. Los mundos contrafactuales del género nacieron teñidos ideológicamente. Durante largo tiempo el "liberalismo utópico" de cuño anglosajón campó por sus anchas en la pantalla, y eso tuvo implicaciones respecto a la valoración de los avances científicos y a la introducción de nuevas tecnologías. Al análisis contextual le interesan en sumo grado las posturas expresadas en el cine de cara al debate social sobre la toma de riesgos referidos a la cuestión nuclear; unas posiciones que, vista la colonización cultural por las imágenes de futuro del cine estadounidense, no tienen nada de banal para una sociología atenta a la lucha por los contenidos de las semánticas temporales.





**CAPITULO III**

**ANALISIS FILMICO**

### 3. Criterios de agrupamiento

En un primer acercamiento a las películas escogidas, la filmografía de ciencia ficción en donde la energía atómica interviene en calidad de ingrediente de la trama o trasfondo se presenta harto variopinta; con obras ambientadas en un futuro remoto y representaciones emplazadas en un mañana inminente, relatos protagonizados por extraterrestres y ejercicios de política-ficción con soviéticos y estadounidenses, escenarios asolados por una fauna mutante, "robinsonadas" a cuenta de los supervivientes de la guerra nuclear, etc. La diversidad del corpus nos obliga, a fines prácticos, a identificar sub-unidades temáticas para servirnos de ellas como base desde las cuales elaborar los modelos analíticos del texto.

Con tal propósito hemos agrupado los filmes en cuatro bloques: el primero de ellos -el más vasto- comprende a las obras alusivas al holocausto nuclear y sus consecuencias; el segundo congrega las narraciones referidas a las entidades monstruosas causadas por las radiaciones atómicas; el tercero reúne las películas donde el tema nuclear se asocia a personajes extraterrestres; el cuarto y último ha sido delimitado de modo negativo: en él figuran los filmes que no encajan en los bloques anteriores, porque en ellos la energía nuclear no se vincula a mutaciones ni a alienígenas ni al peligro de una guerra atómica. La inclusión de este apartado "cajón de sastre" se justifica por el interés de sus componentes, algunos de las cuales ofrecen ejemplos infrecuentes de usos inocuos de las potencias del átomo o de experimentos con sustancias radioactivas de efectos no encasillables en los demás grupos.

Los criterios de agrupamiento se basan en las coincidencias observadas en la estructura narrativa, al menos en los tres primeros casos. Con esas distinciones seguimos a la crítica cinematográfica, acostumbrada a hablar de un "cine de invasiones extraterrestres"; de un ciclo de películas de "monstruos" y de un repertorio del "fin del mundo". Naturalmente, hay solapamientos: motivos de un grupo aparecen en otro y viceversa; hay mutaciones en filmes referidos al holocausto y la sombra de la guerra nuclear también se proyecta sobre las películas con alienígenas. La promiscuidad temática plantea una dificultad que hemos procurado sortear distribuyendo los filmes en uno u otro grupo guiándonos por el componente temático a nuestro juicio determinante en la organización del relato.

De todos modos, el entrelazamiento de motivos por encima o debajo de los tabiques alzados por el análisis no debe desconcertar al lector; en el fondo es una manifestación más de la profunda identidad temática de los mundos posibles del átomo. Describir los rasgos esenciales de esa identidad constituye el objeto de la síntesis con la que concluye el

capítulo, para lo cual subsumiremos el análisis de los bloques en formulaciones generales aplicables al conjunto de las películas.

Puesto que no presuponemos el conocimiento de la filmografía estudiada por parte del lector, hemos incluido un Apéndice al final de la tesis, con una sinopsis de las películas analizadas con el propósito de facilitarle el manejo de los datos básicos de las tramas.

### 3.1. LOS FILMES DEL HOLOCAUSTO

En la filmografía bajo examen predominan los filmes relativos al desastre de origen nuclear. Por su vastedad, este grupo de películas se presta a ulteriores sub-divisiones según la posición ocupada por el evento catastrófico en la tripartición Pasado-Presente-Futuro. Distinguimos así filmes donde el holocausto nuclear constituye un dato del pasado, películas que lo emplazan en el presente de la narración, y obras que lo sitúan en el futuro. En conformidad con ese criterio hemos distribuido las obras en un primer apartado donde el desastre atómico en ciernes copa el horizonte (Modelo pre-Holocausto); un segundo donde la hecatombe en curso ocupa el presente (Modelo Holocausto); y un tercero en el cual el cataclismo atómico se incardina en el pasado, determinando desde allí presente y futuro (Modelo post-Holocausto). De conjunto, los tres sub-grupos componen una secuencia completa de historización (ficcional) de la conflagración nuclear.

\*\*\*\*\*

#### 3.1.1. MODELO PRE-HOLOCAUSTO

El modelo parte de una situación típica de la Guerra Fría, de tensa vigilia de armas de soviéticos y estadounidenses, pertrechados con arsenales nucleares bajo el control de dispositivos electrónicos. Súbitamente, el *equilibrio del terror* se ve desestabilizado por un elemento que conduce a la antesala del conflicto nuclear: un ataque soviético sorpresivo o una anomalía en el sistema defensivo estadounidense. A partir de allí, las intrigas las entretejen las peripecias de los actores, resueltos a evitar la catástrofe contra el designio de los partidarios de su consumación. El desenlace oscila entre el estallido de la III Guerra Mundial o su prevención *in extremis* y el consiguiente retorno al precario equilibrio inicial.

##### 3.1.1.1. Situación inicial

Las tramas arrancan siempre del lado americano, bajo la espada de Damocles del conflicto nuclear. El detonante de la crisis puede ser endógeno o exógeno, distinción que traza una

divisoria de aguas entre las películas del grupo. En el primer caso se trata de una agresión soviética motivada por un afán expansionista. En esa circunstancia la culpa de la guerra se achaca al carácter intrínsecamente ofensivo de las armas soviéticas, nunca a la existencia del 'defensivo' armamento americano. Esta definición del punto de partida coloca la acción bajo el signo del relato bélico convencional.

En el segundo caso, la causa endógena de la anomalía es un accidente en el sistema defensivo estadounidense, un fallo al nivel de las tres "C" (*Command, Control, Communication*). Al pasar al primer plano la responsabilidad propia en el desastre, la trama se aparta de los lugares comunes del cine de guerra: la acción principal, en vez de encaminarse hacia la lucha por la victoria, se aboca a reparar el desperfecto desencadenante.

### 3.1.1.2. Actores

En las películas donde la crisis es originada por la Unión Soviética los protagonistas actúan conforme al libreto belicista: en **Rocket Attack USA** un espía americano se infiltra en la URSS con el propósito de sabotear los preparativos de un ataque nuclear sorpresivo contra Estados Unidos guiado por el *Sputnik*; en **Invasion USA** se trata de simples ciudadanos reunidos en un bar neoyorquino sufren un devastador bombardeo nuclear soviético por sorpresa. El azar bélico decide su suerte: el espía de **Rocket Attack USA** cae bajo las balas enemigas sin conseguir frustrar el ataque soviético, mientras que los parroquianos de **Invasion USA** perecen bajo el avance de la invasión enemiga: uno se ahoga con su familia después que una bomba atómica vuela la represa Hoover; otro es tiroteado por las tropas invasoras en Washington DC; un tercero es asesinado en su despacho por el limpiador de ventanas -un quintacolumnista-, y otro desaparece en el holocausto de Nueva York. Poco tienen de ciencia-ficción estos filmes por fuera del bombardeo nuclear; en lo demás los esquemas actanciales siguen a pie juntillas la narración bélica típica de la II Guerra Mundial.

Muy distinto es el comportamiento de los héroes de los filmes donde el problema nace en las entrañas del sistema defensivo. Entre ellos figuran autoridades como Murphy Muffley, el presidente de Estados Unidos de **Dr. Strangelove**, empeñado en parar el ataque a la URSS decidido por uno de sus generales; y el presidente americano y el *premier* soviético de **Fail Safe**, unidos contra el peligro de guerra mundial creado por un malentendido; científicos de la talla del Dr. Forbin de **Colossus**, el creador del ordenador estratégico sublevado; y un protagonista juvenil, David, el pirata informático de **War Games** compelido a desconectar el programa de Guerra Termonuclear Global del Pentágono que él

mismo activase al confundirlo con un videojuego. El cometido de todos ellos pasa por poner bajo control una situación interna que les explota entre las manos, y desbaratar la maquinación de los militares y los circuitos electrónicos.

En rotundo contraste con el patrón de héroes bien delineados del cine clásico de Hollywood, promotores incansables de la acción heroica hasta su consumación, esta clase de protagonistas se ve continuamente superada por la inercia de los hechos. Muffley, impotente ante el curso imparable de los acontecimientos, cae en lo irrisorio; no sale mejor parado el *premier* soviético, un alcohólico mujeriego incapaz de dominar su red de defensa automática. Lo mismo se aplica al presidente de Estados Unidos en **Fail Safe**, rehén de los automatismos del poder militar por él encabezado, sin mejor salida que la de inmolar Nueva York para apaciguar a los soviéticos. Ni sale más airoso Forbin, el inventor del super-computador rebelde en **Colossus**. Tampoco el heroísmo final de David, el héroe accidental de **War Games**, borra el hecho de haber activado, también por accidente, el dispositivo de guerra termonuclear.

La acción de todos ellos es propiamente una reacción, la respuesta a una iniciativa desquiciada de los sistemas encargados de defenderlos. Expuestos al riesgo de perecer bajo esta variante de "fuego amigo", los protagonistas descubren que sus adversarios nominales, los soviéticos, representan el mal menor, e incluso resultan ser un aliado en pos de la meta superior: obstruir el despliegue de su dispositivo militar. El suyo es un heroísmo preventivo.

### Oponentes

La lógica de Guerra Fría activa en las crisis exógenas en **Rocket Attack USA** e **Invasion USA** no deja dudas sobre la identidad del oponente: los soviéticos (identidad que la segunda película no especifica verbalmente aunque sí lo hace visualmente con la inserción de imágenes de archivo de aviones Mig). Poco más hay en su definición; los filmes se limitan a satanizar al adversario recurriendo al ardid retórico de homologar la URSS al totalitarismo del Eje, y sus ataques sorpresivos a una versión nuclearizada de la *Blitzkrieg* alemana o del artero ataque japonés a Pearl Harbour. Aquí buenos y malos se diferencian netamente.

En contraste, en las demás obras se da un fenómeno llamativo: nominalmente el enemigo lo sigue representando la Unión Soviética, sin embargo, a nivel actancial los contrincantes de los protagonistas se sitúan en el campo estadounidense. Los personajes determinados a

ganar la III Guerra Mundial dejan de ser héroes para devenir villanos. Nadie ejemplifica mejor esa mutación que el general Jack D. Ripper (literalmente "Jack el Destripador") de **Dr. Strangelove**. Ripper, un anticomunista enfermizo, rompe el frágil equilibrio diplomático entre las dos potencias fraguando un ataque a la URSS en violación consciente de la cadena de mandos. Él y sus pilotos pertenecen al *Strategic Air Command* (SAC), la *elite* de la Fuerza Aérea en los años '50 y '60. En su cuartel un escudo de armas lleva la divisa "La paz es nuestro oficio", un lema que la película desmentirá poniendo en evidencia que esa pieza clave en el *equilibrio del terror* está dirigida por un psicópata. Con la mira puesta en el SAC, **Dr. Strangelove** pone en la picota a todo el estamento militar estadounidenses; en especial se ensaña con su *ethos* de masculinidad beligerante, retratado en el habano fálico de Ripper, en la pasión por las ametralladoras, en el sombrero tejano del piloto del B-52 y en su demencial cabalgata sobre la bomba nuclear en caída libre, la sangrante parodia del rodeo del *Western*, el manido icono de virilidad de la cinematografía de Hollywood.

En **Fail Safe** el oponente real es el propio sistema de defensa automática activado por una falsa alarma, la llegada de un avión de combate americano tomado por enemigo. Este adversario abstracto, sin rostro, adquiere contornos más definidos en **Colossus** y **War Games**: los de los super-ordenadores de la red militar americana, *Colossus* y *Joshua* respectivamente. Por propia iniciativa, *Colossus* se conecta con su homólogo soviético y ambos imponen su dictadura a la Humanidad, con la "loable" intención de conjurar el riesgo de hecatombe nuclear planteado por la agencia humana. En **War Games** el transgresor inicial es David, pero su decisión de enmendarse le empuja a la posición de héroe, y el lugar del contendiente lo ocupa *Joshua*, al poner en marcha el contraataque a la URSS.

La acusación se desliza entonces al campo de la tecnología: la desgracia es una consecuencia de haber resignado a las máquinas decisiones y reacciones antes bajo control humano. Al filo de la catástrofe se desvela que los mecanismos de defensa susceptibles de activarse en condiciones imprevistas son el enemigo real de los soviéticos y los americanos y, por extensión, de la humanidad. Se lo confía el presidente americano de **Fail Safe** al *premier* soviético: "En un sentido, (la crisis) no es culpa humana. Ningún ser humano falló, y no vale la pena tratar de culpar a alguien (...) Usted y yo hemos pasado todo el día sentados aquí, luchando, no uno contra el otro sino más bien contra los grandes sistemas informáticos en rebelión, afanándonos para evitar que vuelen el mundo".

En los filmes la figura del oponente automatizado va mutando en paralelo a la evolución de la "función tecnológica" dentro del esquema actancial. Hasta **Dr. Strangelove** y **Fail Safe** inclusive, los ordenadores, servidores ciegos, mudos e irreflexivos, carecen de iniciativa; en **Colossus** y **War Games** las computadoras se hacen con el protagonismo; reciben nombres, han dejado de ser instrumentos impersonales: "el ordenador es la estrella y no la bomba" (Glass, 1984:16). Carentes de maldad, lo que hace de los cerebros electrónicos entidades temibles es su lógica utilitaria, su reducción de los seres humanos al estatuto de medios para la consecución de fines racionalmente diseñados. *Colossus* piensa, y al hacerlo secreta los cálculos fríos e implacables de la razón instrumental. Fue programado para evitar la catástrofe y actúa en consecuencia. En cambio, a *Joshua*, el computador educado en juegos de guerra, le ocurre que no distingue la realidad de la ficción. La fuente del problema radica en "su naturaleza completamente racional, que lo vuelve incapaz de distinguir entre su reproducción de la realidad y la realidad mismo. Su visión del mundo depende de una semiótica técnica y defectuosa, fallida porque es solamente lógica, y no está modulada por otras cualidades humanas" (Glass, 1986:21). El fallo de los "cerebros" electrónicos remite directamente a la bancarrota de una mentalidad inculcada por sus creadores, los estrategas.

### Coadyuvantes positivos

#### Científicos

Con David, el héroe de **War Games**, colabora un científico, el Dr. Falken. Inventor del súper-ordenador *Joshua* y del *software* de los misiles a su cargo, es la única persona en Estados Unidos capaz de desactivarlo. Falken vive retirado del mundo, destrozado por la muerte accidental de su hijo Joshua, en cuyo homenaje bautizó al ordenador, convertido por ese gesto en un sosías simbólico del vástago ausente. "El inventor es una versión modificada del científico bondadoso que, horrorizado con el uso perverso que se ha dado a su regalo a la Humanidad, se ha alejado de la investigación con fines militares y aplica sus talentos a búsquedas pacíficas y naturales" (Glass, ob. cit. p. 22). Informado de lo ocurrido, abandonará su ostracismo para ayudar a David a devolver al redil al ordenador descarriado.

Un aspecto en torno al cual gira toda la conducta de Falken es la culpa. Este concepto interesa por que coloca sobre los hombros del científico la responsabilidad por los efectos adversos de su investigación. Esa carga, asumida con dolor por el hombre de ciencia, un sujeto con conciencia moral, le impone el mandato de una expiación, ya sea el aislamiento del mundanal ruido o la ejecución de alguna tarea que compense por los daños producidos.



## Militares

**Dr. Strangelove** presenta a un militar razonable, el capitán británico Mandrake, la personificación del aliado anglosajón de Estados Unidos. Inopidamente atrapado en la base del SAC, Mandrake procura por todos los medios prevenir (sin éxito) la provocación tramada por Ripper. Tampoco falta en **Fail Safe** un militar decidido a evitar el deslizamiento a la guerra, el general Black. En su calidad de consejero militar del presidente estadounidense, Black alerta contra el peligro de automatizar decisiones claves de la defensa. Los hechos posteriores le dan la razón. La ironía del argumento dispone que en este prudente hombre de armas recaiga, por orden presidencial, la misión de arrojar la bomba atómica sobre Nueva York. **Fail Safe** finaliza con el presidente prometiendo una medalla a Black por sus servicios prestados a la patria, consistentes nada menos que en haber masacrado a los ciudadanos cuyas vidas le correspondía proteger.

## Coadyuvantes negativos

### Los científicos

A los presidentes americanos de **Dr. Strangelove** y **Fail Safe** les asesoran el doctor Strangelove y al profesor Groeteschele respectivamente, dato indicativo de un mundo donde los hombres de ciencia se sientan a la diestra del poder. Pero en vez de ayudar a los gobernantes, los expertos entorpecen sus movimientos; su cometido en la intriga es favorecer el curso a la catástrofe. A ambos les obsesiona la idea de asestar un mazazo nuclear a los soviéticos sin reparar en las consecuencias; su anticomunismo cerril les ciega: Strangelove, un antiguo nazi recuperado por los americanos, se dirige al presidente llamándole "*Mein Führer*"; Groeteschele, cuyo nombre tiene resonancias germánicas, está convencido de la inevitabilidad de la guerra mundial y sostiene que "la intención de los rusos es dominar el mundo (...) son marxistas, no son personas normales, son máquinas calculadoras". Por ello, cuando el presidente propone negociar con el Kremlin se opone tenazmente; su consejo es aprovechar la crisis y liquidar a los desprevenidos soviéticos.

### Los militares

La posición negociadora del general Black de **Fail Safe** tiene su contrapartida en la intransigencia de Buck Turgidson, el jefe del Ejército americano en **Dr. Strangelove**. En el transcurso de la crisis, Turgidson endosa la propuesta del asesor científico de desatar un ataque total contra el enemigo, sin reparar en costos humanos: "Es necesario elegir entre dos lamentables escenarios de postguerra: en uno tenemos veinte millones de muertos y en el otro tenemos 150 millones de personas aniquiladas", baraja este estrategia de la Guerra Fría, por encima de todo preocupado por conducir al presidente al refugio anti-nuclear y

aguardar allí la ocasión de reanudar la lucha por la supremacía, aunque sea en un mundo devastado.

#### La tecnología

Los malos oficios de militares y científicos no bastan para desencadenar la escalada; ésta requiere de la tecnología para precipitarse. La compenetración de los tres factores se aprecia en **Dr. Strangelove**, cuando las negociaciones se estrellan contra la realidad del dispositivo automático soviético denominado Máquina del Juicio Final. En caso de agresión este sistema defensivo se activa por sí solo y responde con un contraataque que liberará en el mundo radiación suficiente para dejarlo inhabitable por 99 años. Su automatización es tal que una vez en marcha, ni siquiera el *premier* soviético puede desactivarlo. El desastre, entonces, lo consuman hombres y máquinas mutuamente compenetrados.

Entre los agentes humanos y mecánicos del Apocalipsis se establece una relación simbiótica, patente en el coito *contra natura* de **Dr. Strangelove** -los dos bombarderos del SAC repostando en el aire al estilo de dos insectos metálicos copulando-, en la persona de Strangelove, soldado a una silla de ruedas, con su brazo metálico poseído por el irrefrenable impulso a alzarse en saludo nazi; en Grady, el piloto del SAC en **Fail Safe**, determinado a bombardear Moscú sin hacer caso de las llamadas del presidente americano ni de su esposa.. Los engranajes quedan expuestos: en un filme la acción fatal la inicia un agente humano (Ripper) y la perfecciona un agente mecánico (la Máquina del Juicio Final); en el otro la desata un automatismo (el sistema informático del Pentágono) y la completa un ser humano (Grady). Oponente y coadyuvante se funden en un continuo, el hombre-máquina.

#### 3.1.1.3. Acciones

##### Interrumpir

En el relato tradicional las acciones "fuertes" de la trama las ejecuta el héroe; aquí, por el contrario, las acciones neurálgicas -la gestación y ejecución del bombardeo nuclear- se deshilvanan sin intervención del héroe, movidas por fuentes de acción autónoma. Tomemos el "Plan R" de **Dr. Strangelove**, un conjunto de disposiciones de emergencia que autorizan a los niveles inferiores de la cadena de mando militar a lanzar un ataque nuclear en caso de que el presidente de la nación esté impedido de hacerlo. Bajo estas provisiones se coloca Ripper al ordenar a los B-52 transgredir el espacio aéreo soviético. De allí en más los esfuerzos de los actores se focalizan en impedir el progreso ineluctable del plan.

La actividad dirigida contra el propio entorno contrasta con la acción heroica convencional de **Rocket Attack USA**, orientada a neutralizar el arsenal enemigo. En **Fail Safe**, **Dr. Strangelove**, **Colossus** y **War Games** el acto heroico consiste en lo contrario: neutralizar el armamento y los ordenadores estratégicos propios. El absurdo de la lógica fundada en tales premisas llega a la apotesosis en **Dr. Strangelove**, cuando las tropas leales al presidente asaltan la base del SAC para obtener el código de retorno de los B-52 (una situación parecida se da en **Fail Safe**, cuando el Alto Mando americano entrega a la defensa anti-aérea soviética la posición de sus bombarderos para que los derribe). Que Ripper diga a sus hombres que los atacantes son comunistas disfrazados ilustra el trastocamiento de roles en esos relatos. El cometido heroico ya no consiste en la derrota del enemigo sino en detener la cascada de acontecimientos bélicos. Las acciones de los personajes contra la marcha frenética de su engranaje militar subvierten la lógica narrativa bélica. Del cortocircuito sufrido por los planes estratégicos se apercibe el propio *Joshua* después de que Falken desactiva su programa de Guerra Termonuclear, lo que le lleva a decir: "Extraño juego éste en el que la única jugada ganadora consiste en no jugar".

#### Recomunicar

La crisis estalla por la interrupción de la comunicación en algún punto del dispositivo de defensa americano. En **Dr. Strangelove** la demencial iniciativa de Ripper bloquea la comunicación interna; en **Fail Safe** un error activa la alarma automática y envía contra Moscú una escuadrilla de bombarderos en represalia. El desarrollo narrativo se reduce entonces a los frenéticos intentos por restablecer los canales cortados, desde el primer escalón de la cadena de manos -las órdenes de regreso transmitidas a los pilotos- hasta el nivel más elevado -el diálogo telefónico entre los líderes de ambas potencias-.

Ciertamente, en **Fail Safe** el Teléfono Rojo, símbolo de la comunicación del más alto nivel, ayuda a resolver la crisis; mas no ocurre igual en **Dr. Strangelove**, donde la incomunicación general se sintetiza en la escena en la que el capitán Mandrake intenta dar aviso a la Casa Blanca a través del teléfono público de la base del SAC y no lo consigue por falta de monedas. También en **War Games** la catástrofe se cierne por culpa de un fallo de comunicación: David confunde con un videojuego un *software* de alerta militar. La incomunicación en lo técnico y en lo social es una consecuencia directa del automatismo.

#### 3.1.1.4. Desenlaces

La hecatombe sobreviene al final de **Dr. Strangelove**, simbolizada en las visiones de hongos atómicos elevándose en el aire; y se perfila inminente en **Rocket Attack USA**,

después que el fracaso del sabotaje a los misiles soviéticos deja vía libre al ataque contra Estados Unidos. En las demás películas el desastre es prevenido. Quizás la forma más artificiosa de solventarlo la ofrezca **Invasion USA**, cuando un inesperado golpe teatral arranca a los protagonistas del escenario de holocausto y los devuelve a la calma del bar donde comenzó la narración. Enseguida se aclara todo: la guerra vivida fue una ilusión, un trance hipnótico inducido por Mr. Ohman, un alto cargo del gobierno allí presente que se había identificado como un "pronosticador". De regreso a la realidad, los parroquianos toman conciencia de las exigencias de la Guerra Fría y se comprometen a dejar de lado sus preocupaciones individuales y prepararse para lo peor (ej. el fabricante de tractores anuncia la conversión de su fábrica a la producción de tanques). La dura pedagogía de Mr. Ohman da razón al anuncio inicial de que "el futuro depende de nuestra conducta actual". No ha pasado nada todavía, se nos dice, si bien puede ocurrir lo peor y no debe pillarnos desprevenidos.

Igualmente, en **War Games** el arreglo a último momento del malentendido informático nos retrotrae a la "tranquilidad" inicial; todo ha sido una falsa alarma. Más cara sale la resolución de la crisis en **Fail Safe**, donde el holocausto es evitado al precio de la voladura de Nueva York en resarcimiento a los soviéticos por la destrucción de Moscú. Pero el precio más alto por la paz lo paga la Humanidad en **Colossus**, con la instauración de la dictadura de los ordenadores a cambio de una vida sin guerras, pero sin libertad.

Los desenlaces son la lógica conclusión de las dos acciones referidas. Cuando se restablece la comunicación entre los mecanismos de control, la catástrofe es abortada. Por el contrario, cuando las máquinas y los hombres-máquinas se intercomunican sin escollos el desastre se consume. De tal forma se diferencian dos formas de comunicación: una positiva, asociada a la seguridad, y otra "patológica", vinculada al riesgo.

### 3.1.1.5. Iconografía

#### Máquinas del Juicio final

Plasmar en imágenes el potencial destructivo del arsenal nuclear constituye una preocupación de primer rango en la filmografía. Al pionero intento de **Invasion USA** de ilustrarlo con imágenes de archivo de incendios y de guerra convencional, intercaladas con módicos efectos especiales -las maquetas carbonizadas significando la destrucción de Manhattan-, le siguen las vistas de las paquidérmicas bombas atómicas de **Dr. Strangelove**, los silos de misiles, los bombarderos, las pantallas de detección, los ordenadores, todo un inventario del equipamiento para el Armagedón, cuyos preparativos y consumación se

sintetizan en las dos secuencias de los extremos, la del inicio, con el suministro de combustible de los B-52, y la del final, con el hongo atómico creciendo en un mar de nubes, -metafórico estallido orgásmico del 'coito' de los aviones-, entre las cuales discurre el filme.

El hongo atómico, en particular, ocupa un lugar neurálgico en la imaginería del apocalipsis. Su encumbrada posición en la iconografía del género se debe en buena medida a su indiscutible fotogenia: los ensayos nucleares suministran espléndidos planos en blanco y negro de las volutas de la explosión, los fuegos artificiales de la destrucción atómica constituyen un "manjar visual" que los cineastas integran en la textura de sus obras con avidez, conscientes de que ningún efecto especial del cine puede rivalizar con este sobrecogedor espectáculo captado 'al natural'<sup>1</sup>.

Con el correr de las películas la iconografía va evolucionando y los bombarderos se eclipsan en favor de las computadoras. La confluencia del átomo y las tecnologías de la información se ve representada en el enorme mapamundi luminoso del *War Board* de **Dr. Strangelove** y **Fail Safe**, tachonado con los puntos de emplazamiento de los misiles propios y ajenos. El ordenador de dimensiones elefantiásicas se impone como el icono dominante a partir de los años '60. La notoria ausencia de ordenadores personales, subsanada recién en **War Games**, que pone al PC de David en primer plano, nos informa del encasillamiento de la informática en funciones militares. Los filmes apenas conciben el uso civil del ordenador, lo reducen a la dimensión de accesorio bélico; de "cerebro" electrónico programado para jugar una partida de ajedrez logística de consecuencias imprevisibles (**Colossus**, **War Games**).

En las últimas fases de la iconografía, la estrategia militar deviene un simulacro indiscernible de un videojuego. Los gráficos luminosos de las pantallas informan del carácter abstracto adquirido por la Guerra Fría, capaz de inducir a error a sus gestores y, peor aún, a terceros.

---

<sup>1</sup> Consideremos el testimonio de un soldado que asistió a un ensayo nuclear en Nevada, acerca del estremecedor impacto estético-sensorial del hongo atómico: "Una magnífica nube se alzó del suelo del desierto (...) y se elevó en espiral hacia el sol. Era una obra fuera del alcance humano. Ningún artista dispuso jamás de una paleta de colores similares. Ningún mago podía haber dominado sus sorpresas. Era una divinidad. O el Diablo (...) Fuimos, por una tarde, los hombres que habían mirado de lleno en el Miedo. Vimos la aniquilación. Vimos por anticipado el Apocalipsis" (Shaheen, 1978:13)

### El Teléfono Rojo

Un elemento clave de los dispositivos de control es el Teléfono Rojo, la cúspide de la pirámide de las redes de defensa de **Dr. Strangelove** y **Fail Safe**. En el clímax de la crisis, este aparato de apariencia banal y anticuada resulta ser lo único que funciona del imponente sistema de seguridad nacional. Al mismo tiempo la "línea caliente" telefónica resume en sí la vulnerabilidad de la trama casi infinita de conexiones y circuitos tejida por los militares y sus colaboradores científicos: un corte de su hilo tan delgado entrañaría la incomunicación completa. El Teléfono Rojo se opone directamente al Botón Nuclear, el símbolo de la dependencia del destino de la Humanidad de una simple acción mecánica. Una y otra imagen expresan iconográficamente las dos formas de comunicación contrapuestas: la que facilita la comunicación entre los humanos y la que transmite de las órdenes apocalípticas.

#### 3.1.1.6. Tópicos

En el presente modelo la abundancia de aviones y aeropuertos esboza una topología espacial vertical. Sin embargo, la dimensión aérea reviste una importancia secundaria, pues las acciones centrales se desenvuelven en el plano terrestre, más precisamente en ámbitos subterráneos. Las órdenes de ataque se fraguan en bajo tierra y se discuten en ambientes aislados del exterior: en **Fail Safe** el aislamiento se evidencia en "el presidente en el *búnker* subterráneo, los pilotos en las cabinas de los aviones, los consejeros y generales en la sala con el gran monitor del mundo; las voces de los soviéticos transmitidas por el hilo telefónico" (De Santi, 1988:35); en **Dr. Strangelove**, en la Sala de Guerra del Pentágono, el oscuro epicentro de la conflictividad envuelto en sombras expresionistas, un anticipo del mundo de catacumbas al que parecen condenados los eventuales supervivientes.

Los espacios fílmicos -siempre recintos político-militares- se presentan bajo el signo de la claustrofobia: bares, habitaciones sin ventanas, el interior estrecho de los bombarderos, las salas del Pentágono; todos los decorados y recintos supuran una asfixiante atmósfera de encierro. De ese reino del subsuelo, evocativo del *búnker* hitleriano, el Dr. Strangelove se proclama portavoz y adelantado. En un raptó de sinceridad que delata su naturaleza abisal, el científico avizora eufórico una futura sociedad de elegidos condenados a vivir en refugios nucleares indefinidamente. En perfecta correspondencia con la naturaleza tortuosa de las redes de defensa, los escenarios fílmicos dejan entrever una configuración laberíntica envuelta en una atmósfera de fatalidad e impotencia mientras nos guían, por mil vericuetos, hasta el centro habitado por el monstruo, el hombre-máquina, el doctor Strangelove.

Con el tiempo, a los lugares ocultos y sombríos del Dédalo nuclear se agrega un *topos* inédito: el espacio electrónico. Su gestación tiene lugar en las pantallas estratégicas, en el escenario bidimensional abstracto definido por los puntos brillantes de los silos de cabezas nucleares y las trazas luminosas de los misiles. Ese espacio gana en presencia e importancia conforme madura la filmografía. Su apogeo llega con **War Games**, cuando el espacio real se confunde con la pantalla plana de un videojuego, en una confusión distintiva de la espacialidad post-moderna, según apunta Sobchak (1993:258-259). Finalmente, la tópica electrónica engendrada por la tecnología militar desborda su confinamiento en el mundo acuartelado de la Defensa e invade la esfera social a través del canal de comunicación entre los ordenadores estratégicos y el entorno doméstico del PC. Su colonización de la realidad es entonces completa: los agentes situados a ambos lados de la pantalla ya no atinan a distinguir dónde comienza el videojuego y dónde termina el dispositivo estratégico.

### 3.1.1.7. Temporalidad

Los filmes se desenvuelven en un futuro estrechamente pegado al presente de su producción, una proximidad remarcada por las connotaciones históricas de personajes como Strangelove y Groetschele -que trataremos en el próximo capítulo-, y de elementos como el Teléfono Rojo o los B-52 del SAC. La sensación de inminencia del futuro a nivel de temporalidad diegética se ve incentivada por intrigas con frenéticas carreras contra el reloj; carreras por desbaratar el "primer ataque" soviético (**Rocket Attack USA**); por entablar negociaciones con los líderes de la URSS antes del punto del no retorno (**Dr. Strangelove y Fail Safe**); por desactivar cuanto antes el mecanismo del ataque (**War Games**).

El flujo temporal es experimentado como el desgranarse de la cuenta atrás. La urgencia la dicta el mecanismo intrínseco de la automatización: una vez activadas, las máquinas actúan a una rapidez superior a la del hombre -tanto más tratándose de artefactos informatizados-; y la lucha de los humanos por sobrevivir pasa por recuperar la delantera respecto de acontecimientos precipitados por una aceleración endiablada. ¿Lo consiguen? En unos casos sí, en otros no. El factor humano constituye la condición *sine qua non* de la aceleración, el agente del primer movimiento -en ningún caso los circuitos se disparan por su cuenta: siempre alguien enciende la máquina-; pero esa condición determina con la misma fuerza la desaceleración. A los actores les resulta infinitamente más complicado frenar que acelerar.

\*\*\*\*\*

### 3.1.2. MODELO HOLOCAUSTO

Las tramas de este modelo arranca donde concluyen los del anterior: con el estallido de un conflicto nuclear entre el país de origen del filme (Estados Unidos, Gran Bretaña o Francia) y un enemigo a veces identificado con la Unión Soviética y otras veces innominado. La caída de las bombas atómicas desarticula casi por completo la organización social. Un grupo de películas se detiene en este instante, en hacer el retrato del caos y dolor subsiguiente al bombardeo. Las restantes obras se explayan en narrar la difícil supervivencia de un puñado de individuos en el contexto abierto por el holocausto. Inevitablemente, la cohesión de este precario agrupamiento se ve amenazada por un conflicto interno o una agresión externa. Por lo general, los obstáculos son superados y tales películas culminan con la constitución de una pareja heterosexual, depositaria de la esperanza de continuidad del género humano.

#### 3.1.2.1. Situación inicial

El agente que expulsa del mundo cotidiano a los protagonistas presenta formas diversas: nubes de polvo radioactivo; la explosión de bombas atómicas y de hidrógeno; ultrasonidos letales; sal radiactiva; lluvia de cenizas. En todos los casos son el resultado de una guerra cuyos responsables casi todas las películas evitan culpabilizar. **The World, the Flesh and the Devil** no aclara quién inició el conflicto; en **The Day After** la televisión se limita a informar de choques en Alemania entre las tropas de la OTAN y del bloque comunista; **The War Game**, más explícita, fracciona la crisis en tres fases: a) la advertencia americana de emplear bombas atómicas contra tropas chinas llegadas a Vietnam provoca la amenaza soviética de tomar Berlín; b) la OTAN lanza un ataque nuclear contra la URSS; y c) los misiles caen sobre Gran Bretaña. La escalada, se ve, tiene varios padres. Las demás realizaciones localizan sus escenarios en puntos alejados de los centros urbanos, el ataque ocurre 'fuera de campo' y nadie formula preguntas incómodas. Sólo **Panic in the Year Zero** extiende sin tapujos el dedo acusador: la destrucción de Los Angeles es obra de un alevoso ataque soviético, se dice en los informativos radiofónicos.

La renuencia a identificar la mano que apretó el "botón" pasa a primer plano en **The Day After**, en ocasión del discurso presidencial posterior al desastre. Luego del *God Bless you* final, los supervivientes se interrogan con inquietud: "¿Quién tiró el primero? ¡Él lo hubiera dicho de haber sido los otros!". Las películas no aclaran la terrible sospecha. La vaguedad en torno a las responsabilidades tiñe las reflexiones de Julian, el físico nuclear de **On The**



**Beach:** "El mundo fue destruido probablemente por un puñado de válvulas y transistores posiblemente defectuosos. La culpa no es de los científicos ni de la maternidad" (...) No queríamos el conflicto (...) La guerra comenzó cuando la gente aceptó el idiotizante principio de que podía mantenerse la paz conviniendo en defenderse con armas que no podrían usarse sin suicidarse". Y su interlocutor se pregunta si, en definitiva, el primer responsable no será Einstein, vale decir, la física moderna. Las películas esparcen una culpabilidad difusa sobre las condiciones generales que gestaron la tragedia. (**Testament**, al responsabilizar a los adultos, marca la pauta). De ese sentir son representativas las palabras de Michel, el estudiante de **Five**: "Estamos en un mundo muerto y me alegro que haya muerto (...) Buena porquería de mundo". Una forma de decir: lo que mal anda, mal acaba.

### 3.1.2.2. Actores

#### La Pareja

Mientras el elenco del modelo anterior se reclutaba en los colectivos vinculados a la defensa con implicación directa en la crisis, aquí los protagonistas son mayoritariamente personas comunes cuya identidad común se las da el haber salvado la vida del ataque. Jóvenes, médicos, niños, padres de familia, obreros: son las víctimas del desastre. En su lucha por sobrevivir en un mundo diezmado adoptan algunos de los rasgos del héroe robinsoniano, determinado a reconstruir la civilización de la nada. Sin embargo, los protagonistas se diferencian del personaje central de la novela de Defoe en un aspecto esencial: para Robinson el problema acuciante de interacción social se manifiesta en la necesidad de disponer de mano de obra servil, indispensable para la colonización de las tierras vírgenes ("El mito de la isla desierta se apoya en un problema muy vivo: ¿cómo cultivar sin esclavos?", Barthes, 1974:66); en las películas el restablecimiento de la civilización depende de cuestiones más primordiales, tales como garantizar la continuidad biológica de la especie.

Sobrevivir depende de la unión de un hombre con una mujer: Michel con Roseanne en **Five**; Ralph con Sarah en **The World, the Flesh and the Devil**, Rick con Louise en **The Day the World Ended**, Harold con Evelyn en **Last Woman on Earth**. Esa premisa determina que del abanico de personajes sobresalga la pareja y las tramas giren alrededor de una mujer joven, es decir, fértil -por tal razón los filmes se cuidan mucho de concebir situaciones con supervivientes del mismo sexo-. El valor estratégico asignado a la fecundidad en las narraciones encasilla forzosamente a la mujer en el rol tradicional de objeto codiciado por los hombres, y, bajo el imperio de esa lógica, la crónica de

supervivencia se solapa al relato melodramático. El mundo del Holocausto aparece estrictamente conyugalizado.

Hasta finales de los '50, la pareja se las apaña para salir indemne del desastre. En los filmes posteriores las cosas cambian y el emparejamiento deja de garantizar la supervivencia. Lo anuncia brutalmente **On The Beach**, al narrar la vivencia del apocalipsis a través de los avatares de cuatro parejas condenadas, y en la escena terrible de los maridos entregando veneno a sus mujeres para que se suiciden. Años más tarde, **Demain Les Momes** presenta un panorama igual de desolador: la pareja instalada en la campiña fracasa en su intento de adoptar a los niños mutantes y formar una familia, siendo asesinada por ellos.

### La familia

A partir de los años '60 la familia quita protagonismo a la pareja. Lo vemos en **Panic in the Year Zero**, con la gesta de la familia Baldwin por preservar su integridad en medio del colapso social. Mas los finales felices no se repiten: las producciones siguientes dramatizan la desintegración familiar. **The War Game** lo consigue con las escalofriantes imágenes de los cuerpos de niños carbonizados y del cubo repleto de los anillos de bodas de las víctimas del ataque soviético a Kent (Inglaterra). Pero recién en los años '80 las peores perspectivas se apoderan de la escena. En **The Day After** se expresa en la tragedia de la hija del granjero: la muchacha, representación del amor juvenil y de la promesa de futuro asociada al casamiento, enloquece después del bombardeo y escapa del refugio a danzar vestida de novia sobre las cenizas radiactivas posadas en la pradera. Posteriormente, la caída de su cabellera por culpa de la radiación simbolizará la pérdida de una feminidad juzgada crucial para la reproducción de la sociedad. Dentro de la familia el interés se ha ido desplazando del hacia los niños (los adelantados de las generaciones futuras), víctimas inocentes de la estupidez de sus mayores. El sentimiento de culpa asociado se trasparenta en el diálogo entre el médico Oaks y la madre que le interpela después del bombardeo: "Si usted estuviera en el útero y tuviera una decisión en el asunto, ¿desesperaría por nacer en un mundo como éste?". La respuesta es obvia: los habitantes del futuro rechazan el legado del presente.

**Testament** escenifica el holocausto en un plano micro-social, mostrando la paulatina desarticulación de la familia Watherley, con la muerte del marido primero y de los dos niños después. La culpa de los adultos en el desastre es señalada indirectamente con la referencia al cuento del flautista de Hamelin. Antes y después del bombardeo, Carol Weatherley asiste a la representación teatral en el colegio de sus niños. Pero sólo tras la

catástrofe la historia entrega su sentido oculto a Carol: al igual que los padres de Hamelin perdieron a sus hijos por jugar irresponsablemente con el poder misterioso del flautista, los padres del pueblo californiano de Hamlin (nótese el parecido fonético) pierden a los suyos. "Vuestros niños están todavía con vida, esperando el día lejano en que el mundo les merezca", dice la maestra a los supervivientes luego de la función. Escarmentada, Carol hace el voto "de perdurar y merecer a los niños".

¿Cómo explicar el énfasis puesto en la familia dentro del cuadro del desastre? ¿Qué justifica su preponderancia frente a la pareja? Un principio de respuesta se esboza si discernimos las funciones simbólicas cumplidas por la una y la otra: la pareja promovería un impulso regenerador; la familia, un gesto de preservación. Dos actitudes bien distintas, dinámica y optimista la una, defensiva y pesimista la otra, y por lo tanto, dos perfiles harto diferentes que sirven para vehiculizar percepciones opuestas de la catástrofe. En el entramado ideológico estadounidense, la familia además se enclava en una ubicación estratégica: es el pivote donde se equilibra la contradicción entre el individuo y la sociedad. Mostrando el fracaso de la familia superviviente para re-identificarse o reconstituirse, los filmes golpean debajo de la línea de flotación de la ideología dominante, y ponen en evidencia la incapacidad de la sociedad para rehacerse tras una crisis nuclear (Jeffery & O'Toole, 1985).

### **Coadyuvantes positivos**

#### **El fiasco institucional**

En la hora de la catástrofe, el gobierno y sus instituciones brillan por su ausencia. La Defensa Civil, mal organizada, se ve desbordada por el desastre (*The War Game*), o directamente se evapora, como remarca la cámara de *The World, the Flesh and the Devil* al mostrar carteles de la Defensa Civil, advertencias a los saqueadores y lustrosos cascos protectores diseminados por la ciudad desierta. En una de las escasas oportunidades donde las autoridades se dejan ver (*On the Beach*) lo hacen para exhibir la más absoluta impotencia, limitándose a distribuir píldoras letales a sus ciudadanos. ¿Cabe a un gobierno un papel más deslucido que el de gestionar el suicidio colectivo?

*The War Game*, con su estructura pseudo-periodística y su apariencia documental, contiene las obligadas entrevistas a solemnes autoridades que hablan con desapego del desastre, mientras la población se revuelve en el dolor y la muerte. Deshauciados, los protagonistas se ven librados a sus propias fuerzas. Lo vemos incluso en *Panic in the Year*

**Zero:** las fuerzas armadas aparecen al final, cuando la familia Baldwin ya ha repelido con sus propios medios las amenazas que le fueron saliendo al paso. En una palabra, las instituciones son convocadas a escena para mostrar, bajo una mirada descreída, su incapacidad para cumplir con el elemental deber de un gobierno: velar por sus gobernados.

La tecnología.

La tecnología desempeña en algunos filmes un papel de herramienta coadyuvante. **Panic in the Year Zero** reivindica el uso defensivo de las armas y la medicina (Harry se lo confiesa al galeno: "Contemplantarlo a usted trabajar es como levantar la cabeza por encima del barro y la basura y ver de nuevo la civilización"). Y lo mismo ocurre en **Demain les Momes**, con la pareja superviviente dispuesta a iniciar un modo de vida rural apoyándose en la tecnología agrícola. Maticemos, de todos modos, que en general las películas exudan un fuerte escepticismo acerca del poder auxiliar de la técnica: el submarino nuclear de **On the Beach**, un prodigio tecnológico, sirve de muy poco en la crisis: con él no se puede escapar del peligro, apenas emprender el último viaje. Ni tampoco la medicina parece valer de gran cosa frente a los estragos incurables causados por el bombardeo en **The Day After**.

### Oponentes

Los violentos.

Nunca falta en el grupo de supervivientes uno o varios individuos incapaces de liberarse del legado autodestructivo del pasado. Martin, el agresivo joven de **Last Woman on Earth**, el *gangster* Tony de **The Day the World Ended**, el racista Ben de **The World, the Flesh and the Devil**, y el fascista Eric de **Five** arrastran los vicios de un mundo condenado: autoritarismo, agresividad, codicia, intolerancia. Tales personajes no pueden con su torcida naturaleza y generan conflictos tanto más absurdos en cuanto que sobrevivir depende de la cooperación. Mas esa actitud presenta un gran valor dramático. El conflicto racial planteado en **Five** con el asesinato del superviviente negro, y en **The World, the Flesh and the Devil** con el encono de Ben frente al romance del negro y la mujer blanca, tiene un sentido ritual: reeditar *post hoc* y a escala reducida el conflicto social causante de la III Guerra Mundial.

De la puesta en escena individualizada del conflicto, las películas extraen las lecciones para aprender a convivir en paz. El mensaje moral se ve subrayado en **The World, the Flesh and the Devil**, durante el combate del negro y el racista con el contrafondo de la leyenda bíblica grabada en el edificio de las Naciones Unidas en Nueva York, "Transformaréis vuestras espadas en arados". Y da ocasión a los cineastas a explicar el desastre en función de rasgos de carácter -la agresividad-, en vez de apuntar a los factores políticos.

Aparte de los intolerantes, hay otra clase de violentos personificada por la banda de asaltantes-violadores de **Panic in the Year Zero**. Semejantes individuos encarnan la amoralidad consecutiva al derrumbe de la civilización, el salvajismo en estado puro que amenaza a los supervivientes decentes, y que no entiende más lenguaje que el de la fuerza.

#### El mutante.

La otra figura de oponente es el mutante. Personaje inscrito en el campo semántico de lo puro/impuro (traducido en la dída sano/irradiado), el mutante es la figura impura del holocausto por antonomasia. Individuo a quien la "mancha" de la radiación ha expulsado de la grey humana, el mutante encarna la inhumanidad destructiva en la cual corremos el riesgo de precipitarnos. En **The Day the World Ended** el mutante es un antiguo novio de Lousie, la joven superviviente. Este paria errante quiere atraer a la muchacha a su mundo calcinado. Advertido de sus intenciones, el padre de ella, el mayor Maddison, dice a Rick, el superviviente con quien quiere unirla, que si Louise fuese contaminada por uno de los monstruos al acecho -verbigracia, por la cópula con el mutante- cuenta con su autorización para matarla. El mandato ha sido pronunciado: los sanos deben procrear y salvar la especie.

Ninguna salvación aguarda a los irradiados; únicamente quienes no hayan sido afectados por las radiaciones heredarán la Tierra. Así queda de manifiesto en **Panic in the Year Zero** cuando, controlada la emergencia, los Baldwin retornan a Los Angeles y los soldados del control comentan al verlos llegar: "Cinco más que están O.K. Vienen de las colinas. Sin enfermedad radiactiva", y el sargento añade: "Sí, cinco más de los buenos". Notemos que, al subsumir en su persona la contaminación del holocausto, el mutante facilita su confinamiento y exorcismo. De allí el claro significado de sacrificio expiatorio de la muerte del ex novio de Louise en **The Day the World Ended**, cuando, al mojarlo la lluvia de nubes no radiactivas, se desploma exánime, como si al fuego atómico que porta consigo sólo lo pudiese apagar un agua celestial purificadora. De este desenlace feliz se aparta en los años '70 **Demain Les Momes**: los niños mutantes matan a la pareja de supervivientes, augurando una era de barbarie inhumana: los impuros se han apoderado de la Tierra.

#### 3.1.2.3. Acciones

##### Código adánico

Un haz de acciones de los supervivientes se inscriben en lo que Barthes denominó "código adánico" o "campo temático de la miseria original" (Barthes, 1974:62). Tal código se constituye tras la pérdida del "mundo" anterior. En *Robinson Crusoe*, obra paradigmática, la

caída en la miseria se concretiza en el naufragio; en las películas resulta del conflicto nuclear. Las tareas robinsonianas se resumen en la búsqueda de alimento y refugio, y en la defensa contra las agresiones. Las películas conceden relativa importancia a las dos primeras -extrañamente, los comestibles almacenados no han sido contaminados por la radiación; y la necesidad de refugio viene generalmente resuelta de entrada. En cambio sí se explayan largamente en las acciones defensivas, una preferencia argumental motivada por la premisa pesimista de que la crisis nuclear, lejos de promover la solidaridad, desata una guerra de todos contra todos parangonable al estado de naturaleza de hobbesiana memoria.

**Panic in the Year Zero** es el acabado exponente de tal percepción. Poco después del bombardeo de Los Ángeles, la cafetería de la carretera aprovecha la emergencia para subir los precios, entonces Harry Baldwin anuncia a su familia: "Cuando la civilización vuelva a ser civilizada otra vez, me uniré a ella". Más tarde, Harry, falto de metálico, se agenciara provisiones a punta de pistola, dejando al tendero asaltado, en un gesto de civilidad, un pagaré por lo sustraído. Al final, sólo queda la familia luchando contra todos.

En el mundo post-holocausto la violencia explota en círculos concéntricos: en el interior del grupo (las peleas por la mujer sobreviviente en **The World, the Flesh and the Devil**, **The Day the World Ended** y **Last Woman on Earth**), en la oposición grupo organizado/grupo desorganizado (la banda de violadores y los Baldwin de **Panic in the Year Zero**, los equipos de rescate y los saqueadores de **The War Game**); y entre los grupos que se disputan la Tierra desierta (**Demain Les Momes**). La disolución del vínculo societario justifica el recurso a la violencia en su forma elemental de defensa propia o en el accionar del pelotón de fusilamiento bajo la ley marcial. Que una apología de la autodefensa como **Panic in the Year Zero** fuese promocionada con el subtítulo "*Survival*" (Warren, 1982:678) da a entender cuál es la faceta del relato robinsoniano que más atrae a las creadores de las películas: la lucha del héroe con los caníbales. El código adánico se restringe a este episodio.

### Comunicación

La interrupción de las comunicaciones anuncia la ruptura del vínculo social. El silencio subsiguiente a las noticias de guerra en el Hemisferio Norte constituye la señal inconfundible de la anormalidad en **On the Beach**. Igualmente, la falta de respuesta a las señales de auxilios enviadas por el minero atrapado en **The World, the Flesh and the Devil** indica que algo anda mal. En **Panic in the Year Zero** los repetidos planos del cursor de la radio del coche moviéndose incesantemente de atrás hacia adelante entre el crepitar de

la estática, proporcionan una potente imagen de la quiebra de la sociedad. La incomunicación desarticula los espacios físicos urbanos, desata las huídas, los atascos en las carreteras, la marcha sin rumbo de los sobrevivientes (**Panic in the Year Zero**; **The Day After**). Intentar comunicarse con los demás y restablecer el contacto perdido se torna una meta central de los supervivientes. De allí la abundancia de artefactos mediadores de la comunicación, radios, telégrafos, televisores y coches, iconos omnipresentes en los filmes.

Dilucidar el origen de las señales telegráficas emitidas desde San Francisco motoriza la acción en **On The Beach**. El protagonista de **Demain Les Momes** pasa horas sondeando el planeta con un equipo de radioaficionado. En **The Day After** el primer gesto de los científicos de la universidad tras el bombardeo es subir al tejado a reparar la antena de transmisión, exponiéndose a la lluvia radiactiva; y parecido ocurre en **Testament**, donde Henry, vecino de los Weatherley, se dedica a emitir y recibir noticias por radio hasta que desfallece. Significativamente, la reconciliación del conflictivo trío de **The World, the Flesh and the Devil** da su fruto cuando restablecen la línea telefónica en la ciudad muerta. Poco importa que no haya a quien llamar, lo revelante para la trama es mostrar que la superación del conflicto entre los supervivientes equivale a la creación de una red de comunicación.

#### 3.1.2.4. Desenlaces

En los años '50 una idea domina los desenlaces: insistir en que, después del desastre, la vida, no importa cómo, continuará; y lo expresan apelando al recurso explícito empleado en **The Day the World Ended** de empezar con la leyenda *End* y finalizar con la de *The Beginning*, reiterado más tarde en **The World, the Flesh and the Devil** y en el cierre de **Panic in the Year Zero** con la frase: "No debe haber un fin sino un nuevo comienzo". A partir de los años '60 esa certidumbre flaquea. **On The Beach** es la primera obra en no dejar resquicios a la esperanza: la muerte de todos parece tan cierta que solo cabe adelantarla con el suicidio. **The War Game** ahonda el curso pesimista con su tétrico paisaje después de la batalla, las tormentas de fuego asfixiando a bomberos y miembros de la Defensa Civil, mientras los periodistas preguntan a un niño sobreviviente por su futuro y éste les contesta: "No quiero ser nada".

En la década de los '70 el panorama se oscurece aún más, a juzgar por las conclusiones depresivas de **Demain les Momes**, **The Day After** y **Testament**. Los Adán y Eva de nuevo cuño de los '50 hacen mutis y ceden el proscenio a los cuerpos atormentados de los irradiados. Con los finales felices se desvanecen las connotaciones religiosas; no hay lugar

para ellas cuando, en vez de proporcionar imágenes de regeneración, la cámara detiene su mirada en las ruinas humeantes del holocausto. No queda margen para lluvias milagrosas cuando lo único que baja del cielo es la ceniza radiactiva, se nos dice en **The Day After**.

El contraste anímico entre los años '50 y los '80 se aprecia en su magnitud en el cotejo de **Panic in the Year Zero** y **The Day After**. En la primera película los Baldwin, liderados por el enérgico Harry, retoman las heroicas tradiciones americanas de la Frontera y se las apañan para capear la adversidad. En la segunda obra todo son desgracias para la familia del granjero: la ceguera del hijo, la locura y enfermedad de la hija, la transformación de la granja en un páramo radiactivo. En los años '80 la familia arquetípica se desmorona ante la mirada impotente de la autoridad patriarcal. Tampoco se salva del derrumbe la figura del médico, exaltada en **Panic in the Year Zero**. En **The Day After** el galeno se desmorona a medida que su hospital se colapsa bajo el alud de heridos incurables. Desmoralizado, el doctor Oaks, desmintiendo la fortaleza asociada a su nombre ("Robles" en inglés), abandona su puesto y huye en busca de su familia, solo para descubrir que todos han perecido. La desertión del varón ejemplar pone el broche de luto a la tragedia y deja flotando la angustiante pregunta: ¿cuánto tiempo sobrevivirán los vivos a los muertos? El mensaje de la filmografía temprana, su seguridad de que podía sobrevivirse al conflicto nuclear y su confianza en las dotes de los habitantes de la América profunda para afrontar los reveses, se ha diluido por completo.

### 3.1.2.5. Iconografía

#### El tabú visual

El exámen de las áreas de visibilidad en las películas nos apercibe de un llamativo fenómeno concerniente al daño causado por la conmoción nuclear: la timidez con la que se lo registra. En efecto, los primeros filmes, al tiempo que agitan el peligro de las explosiones y las radiaciones lo minimizan. En los años '50, la filmografía niega la contaminación: el mundo, el agua, los alimentos, el suelo, no están contaminados; los muertos -personas y animales- desaparecen de escena -los planos de Nueva York sin muertos en **The World, the Flesh and the Devil**- o se trocan por los limpios esqueletos de **Five**; en **On the Beach** la mortandad de la Humanidad se expresa elípticamente en la presencia decreciente de la gente. Consumado el exterminio fuera de campo, los destrozos se esfuman por arte de magia, y los supervivientes se encuentran ante una tierra libre de residuos mortuorios del viejo mundo.



En esas obras se destaca una pauta visual: la invisibilidad del daño, la omisión de las destrucciones y de las llagas abiertas en la piel de las ciudades y las personas. En esa fase inicial la imaginación fílmica parecería transmutar el arma termonuclear en un símil de la bomba neutrónica, un explosivo "limpio" que volatiliza a la gente y respeta las cosas. Paradójicamente, esa voluntad por desdramatizar se conjuga con el propósito de acentuar el naturalismo de las obras, encuadradas en un código visual realista aplicado a infundir verosimilitud a la representación del desastre. Siguiendo ese criterio, **On The Beach**, en una época donde el color era de rigor en las grandes producciones, fue rodada en blanco y negro con un grano fotográfico evocativo del documental. La elección para el puesto de director de fotografía de Giuseppe Rottuno -una figura egregia del neorrealismo italiano- confirma la apuesta del realizador por dar un aire realista a una película de ciencia ficción. A lo largo de esta primera etapa los autores se esmeran por mantener un delicado equilibrio entre la necesidad de impactar visualmente a la audiencia sin transgredir un tabú icónico.

A partir de **The War Game** el tabú cede. Esta obra acentúa el tono documental de las anteriores, le incorpora el grano "sucio" de la imagen televisiva, y enfoca abiertamente el espectáculo de la muerte y la destrucción en una ciudad británica de provincias. Lenta, gradualmente, aflora un imaginario soterrado, el de Hiroshima y Nagasaki. En los años '80, lo irrepresentable se hace plenamente visible. Kansas City, la localización de **The Day After**, deviene Hiroshima en América. A la vista del desierto de cenizas que se ha tragado las praderas del Medio Oeste, del casi perceptible olor a carne quemada, poco importa si Estados Unidos ha ganado o perdido la guerra. La tragedia de la población de Kansas, descrita con crudeza en un escenario plausible de ataque nuclear, supone de por sí una derrota<sup>2</sup>.

### 3.1.2.6. Tópicos

Repitiendo la tópica del modelo anterior, los escenarios se distribuyen conforme a los parámetros de la geopolítica nuclear: Estados Unidos -en medida abrumadora-, el océano Pacífico, Australia, Gran Bretaña, Alemania, la Unión Soviética. Sobre estos territorios los filmes pergeñan una estructura de relaciones espaciales en la cual reconocemos de

---

<sup>2</sup> Todos los personajes se vinculan a parejas y mundos familiares. La esfera doméstica engloba la actividad de la familia del granjero, con elementos característicos de la telenovela: el sexo premarital, el control paterno, los conflictos con los hermanos, el riesgo de embarazo. Pero el filme los convoca únicamente para provocar su estallido integral mediante la destrucción de la esfera privada con el estallido de las bombas y la desintegración narrativa derivada del desastre, circunstancias que el culebrón no tiene modo de tratar (Jeffery & O'Toole, 1985:180). La preocupación por anclar en un código realista las circunstancias del bombardeo mueve a los autores de **The Day After** a adoptar recursos narrativos de la telenovela, especialmente en la presentación de la cotidianeidad de las familias protagonistas

inmediato una dimensión vertical (el inicio de **The Day After** mostrando, al igual que en **Dr. Strangelove**, el interior de un B-52 en vuelo de rutina), que los filmes exploran fugazmente porque lo que les interesa es el *Ground Zero* del ensayo nuclear: la superficie.

Los espacios de la superficie se polarizan en el campo semántico urbano/no urbano. La ciudad rezuma connotaciones negativas: es un lugar de perdición, el blanco seguro del ataque, y, por tanto, el sitio más inseguro. Para dar cuenta de esa negatividad la narración de **Testament** se ensimisma en el microcosmos familiar, escenificando el gradual derrumbe de la vida urbana en la degradación del hogar de los Weatherley, sin luz, sin agua, sin comida.

Los filmes más pesimistas no dejan escapatoria a la muerte reinante en los centros urbanos (la huida al campo de la pareja ecologista de **Demain les Momes** se revela un movimiento inútil). La ruina de la ciudad, un macrocosmos, equivale a la del mundo entero. Los filmes de tono optimista contraponen a la urbe la seguridad de la naturaleza: el abrigo de una mina (**The World, The Flesh, The Devil**), una isla (**Last Woman on Earth**), la montaña (**Panic in the Year Zero**), el campo (**The Day the World Ended**). De tal modo, oponen la función protectora del medio natural al peligro instalado en el epítome de la civilización, la ciudad.

### 3.1.2.7. Temporalidad

"Esta es una historia sobre pasado mañana". Esta frase sobreimpresa al inicio de **Five** nos entrega las coordenadas temporales del presente modelo. La catástrofe relatada siempre ocurre en un futuro muy próximo (en **On The Beach** tiene lugar en 1964, apenas cinco años por delante de la fecha de su rodaje). Todas las obras transmiten una sensación de inminencia, dramatizada en **On The Beach** por la lenta e inexorable aproximación de la nube de partículas radiactivas, un movimiento que impone al relato el suspenso de una cuenta atrás.

La tragedia conmociona la percepción temporal. En **Panic in the Year Zero** la radio informa que, tras las primeras explosiones, las Naciones Unidas se han reunido y en sesión de emergencia han declarado el Año Cero. "El mundo ha quedado tan devastado tras el breve intercambio nuclear que los calendarios son reconducidos al inicio, así la civilización puede comenzar de nuevo" (Warren, 1982:680). El fin se enlaza a un nuevo comienzo. Una idea similar se expresa en **Last Woman on Earth** cuando Martin, uno de los tres sobrevivientes, al enterarse del fin de la civilización estrella su reloj pulsera contra el suelo,

homologando con su gesto la ruptura causada por la bomba en el cómputo temporal del mundo fenecido, el preludio de una nueva cuenta histórica a partir de cero.

En la forma que tienen los filmes de presentar la destrucción y creación consecutiva de un mundo nuevo reconocemos materiales del Antiguo Testamento, el Diluvio Universal, el Génesis y la destrucción de Sodoma y Gomorra. Distinguimos el trasfondo bíblico inscrito en la leyenda sobreimpresa al inicio de *Five*, "*The deadly wind passeth over it and it is gone*", con el propósito de enmarcar la catástrofe en el código del Apocalipsis, al asociar el viento nuclear al soplo de la furia divina. Al terminar la obra, otra frase la articula con la visión de un futuro Génesis, "*And I saw a new heaven and a new earth... and there shall be no more death, no more sorrow.... No more tears... Behold! I make all things new!*". E intercalado entre las dos sentencias, el plano de una pancarta colgada de la puerta de una iglesia con la proverbial admonición apocalíptica, "Arrepentíos pecadores". Un mensaje similar se lee en una pancarta de **On The Beach**: "Todavía hay tiempo, hermano".

Un *bricolage* de retazos judeocristianos anima la trama de **The Day the World Ended**. Esta realización "plantea un claro antagonismo entre Dios y la Humanidad en el montaje inicial que muestra el colapso de la civilización durante el Día de la Destrucción Total. Una resonante voz en *off* recita versículos bíblicos en tanto una imagen de cielos en movimiento da paso a planos de destrucción masiva, desde lo épico -el temible hongo atómico, edificios enormes reducidos a escombros- a lo íntimo -una charca fétida en la cual tienen que nadar los peces. Es una visión alienada de Dios, glosada sobre la tierra muerta por El creada" (Morris, 1985:21). No acaban aquí las alusiones religiosas. Más adelante, el mayor Maddison increpa al gangster Tony por rechazar las palabras de la Biblia; su patriarcal personalidad evoca al Dios de Isaac cuando le ordena a Rick sacrificar a su hija en caso de que llegase a contaminarse. Por último, está el diluvio ambivalente que abre y concluye la obra: destructor en forma de precipitaciones radioactivas, regenerador al caer como una lluvia limpiadora. A continuación Rick y Louise abandonan el refugio y, tomados de la mano, se adentran en el mundo limpio y desnudo, a poblarlo a la manera de un Adán y una Eva post-nucleares.

Las convenciones del tema adánico, coloreado de tonalidades religiosas, explican en parte la extrema pulcritud visual del holocausto: su código exige la purificación del medio como condición para que la pareja sobreviviente reanude de cero la empresa civilizatoria (algo muy improbable de conseguir en un erial radiactivo). A idéntico propósito purificador sería imputable la muerte del mutante de **The Day the World Ended** y del agresivo Eric de

**Five:** el mundo debe despojarse de impurezas si va a transitar por un nuevo ciclo de regeneración.

El Fin convertido en comienzo admite otra interpretación, según la cual el Fin se entendería no como el cierre metafísico de la Historia sino como la recaída en el estado de naturaleza, entendido en los términos crudamente materialistas de la Teoría de la Evolución. No en vano el título **On The Beach** remite a un verso de *Los Hombres Huecos* de T. S. Elliot, referente a la condición inicial del hombre, de pie sobre la playa lamida por el mar de donde acaba de emerger, y al cual, sugiere el filme, puede devolverlo la guerra nuclear. Las dos interpretaciones no son incompatibles: el remonte de la cuesta evolutiva se solapa a la apertura de una Nueva Era mítico-religiosa. La Caída, concepto religioso, y la Involución, idea de corte evolucionista, se entrelazan mutuamente.

\*\*\*\*\*

### 3.2.3. MODELO POST-HOLOCAUSTO

En este grupo el desastre nuclear pertenece al pasado distante. En el tiempo transcurrido desde la catástrofe los sobrevivientes se han reorganizado en formaciones sociales con instituciones propias, sujetas, no obstante, al peso determinante del pretérito nuclearizado. La catástrofe ha generado relaciones de opresión inéditas. Liberarse de ese orden opresivo constituye el móvil de los protagonistas. Para ellos se trata, en última instancia, de salvar el futuro (o de salvarse de él). La consecución de esa meta supone en unos casos viajes por el tiempo y en otros travesías por el espacio. Los desenlaces oscilan entre la oclusión definitiva del porvenir y finales abiertos al curso progresivo de la Historia.

#### 3.2.3.1. Situación inicial

La visión del futuro como una fase de deterioro respecto del presente es la premisa fundante de los universos por donde deambulan los protagonistas. En ese sentido, los filmes que comienzan con viajes temporales (del presente al futuro y del futuro al presente) acusan la influencia del relato *The Time Machine* de H. G. Wells: el viaje al futuro entendido como una degradación paulatina en términos biológicos y culturales, con la singularidad de que aquí el impulso regresivo es generado por la conflagración nuclear. Dichas películas nos pasean por un mañana sembrado de perturbadoras memorias del pasado (nuestro presente). El porvenir ha dejado de pertenecer a los humanos; de él los han desalojado las máquinas (**Terminator**), los simios (**Planet of the Apes**), las bestias (**World without End**), o un

remedio de humanidad, pueblos mutantes en un callejón evolutivo sin salida (**Beyond the Time Barrier**).

¿Por qué el futuro ha ido tan mal? Wells explicaba el declive en términos de lucha de clases (Suvin, 1984:300). Significativamente, las películas se apartan en este punto de su magisterio y atribuyen el deterioro al mal uso de la energía nuclear. En la tecnología perversa se enraízan asimismo los automatismos que atenazan a las sociedades del futuro, perceptibles en la tecnificada ciudad subterránea de **A Boy and His Dog** o en la futurista Ciudad de la Cupula de **Logan's Run**. Mas tales automatismos no surgen de la nada; se originaron como una respuesta defensiva al colapso social causado por una crisis que dinamitó la vía por donde progresaba la Humanidad, mudando su itinerario en involución. El detonante ha sido la guerra (**Planet of the Apes**, **World Without End**; **A Boy and his Dog**; **Logan's Run**; **Terminator**; 2019 **apres la chute de New York**), una plaga originada por los ensayos nucleares (**Beyond the Time Barrier**), o la radiación que acabó con la vida vegetal sobre la Tierra (**Silent Running**). Es lo único que se sabe; los nombres de los responsables concretos de la catástrofe se han diluido en el olvido.

### 3.1.3.2. Actores

El piloto.

El viajero temporal es casi siempre un astronauta estadounidense (**World without End**, **Planet of the Apes**, **Beyond the Time Barrier**). La figura del astronauta es legataria de una tradición de exploración y conquista<sup>3</sup> y se emparenta con la aviación de guerra, su cantera de reclutamiento. Mezcla en una pieza de guerrero y explorador, el astronauta del cine exhibe preferentemente su disposición pacífica. De requerirlo las circunstancias, sacará a relucir su ardor guerrero, pero aquí prevalece su vocación descubridora, el factor determinante de su conducta. Explorar los parajes cósmicos y conquistarlos para la Humanidad -bajo la bandera de Estados Unidos- constituye el Norte de sus empresas.

Pero estas narraciones dan un mentís a la idea de épica espacial personificada en el astronauta. La quiebra de esta ilusión constituye el motivo principal de **Planet of the Apes**, centrada en el arribo de una nave americana a un planeta extraño en el siglo XXXIX, tras haber partido del siglo XX. Al apreciar el salvajismo de sus habitantes, Taylor, el jefe de la

---

<sup>3</sup> Pagetti (1993:62 ss) conecta la figura del astronauta con la del piloto. Canonizado en la literatura y la poesía por los futuristas, el aviador entra en la mitología popular como el glorioso jinete de la máquina más poderosa. Las proezas históricas de Charles Lindberg y Amelia Earhart corren paralelas a las de los pilotos de la literatura exaltados por Saint-Exupéry, y de los "caballeros andantes de los cielos" del Hollywood de los años '30. La aureola del piloto se prolonga en el cine de nuestros días, en películas como **Top Gun** (1986).

expedición, anuncia a sus compañeros: "En un mes seremos los amos del planeta". Un pronóstico completamente errado: al cabo de un mes, él y los suyos se encontrarán reducidos al cautiverio y al salvajismo. El desbaratamiento de su plan de conquista obligará a Taylor a explorar el terreno a fin de encontrar el modo de retornar a la Tierra. Pero al tropezar con los restos de la Estatua de la Libertad semihundida en la costa, Taylor cae en la cuenta de que lo que había tomado por otro planeta es el antiguo territorio de Estados Unidos devastado por una catástrofe atómica ocurrida poco después de su partida.

El astronauta, el héroe de la Era Espacial, deviene entonces un testigo póstumo del suicidio nuclear de la humanidad. La alienación es total. Estamos ante "una historia de invasión invertida: no es un relato del hombre invadido por extraños que proceden del exterior, sino un relato del mismo hombre como invasor, como intruso" (Mc Connell, 1977:80). Intruso en su propio futuro para mayor ironía, el ámbito temporal que Taylor y los suyos creían les pertenecía de nacimiento.

En otras películas, los infortunios del futuro no se pintan tan irrevocables. El mayor Allison de **Beyond the Time Barrier**, el astronauta extraviado en el arrasado siglo XXIII, logra, a través de mil peripecias, regresar a los años '60 e intenta advertir a sus coetáneos del peligro incubándose en los ensayos nucleares. Pero no sale indemne de la aventura: el piloto retornado del mañana se ha vuelto un anciano decrepito. Someterse a la aceleración temporal, sugiere su infortunio, entraña exponerse a un proceso de envejecimiento precoz.

#### Generaciones Futuras

El viaje temporal en sentido inverso, del futuro al presente, lo protagoniza una nueva clase de personajes, las generaciones futuras. Las representan Kyle, el joven combatiente de **Terminator**, y el prisionero fugitivo de **La Jetée**. Ambos escapan de un mañana insoportable, sea para buscar refugio en el presente anterior al Holocausto (el héroe de **La Jetée**, en pos de una ilusión de amor enclaustrada en el pasado), o para prevenir las desgracias por venir (en **Terminator** se trata de impedir que la Humanidad sea desahuciada del futuro por las máquinas). **Terminator** se distingue por los ribetes mesiánicos de su trama. Kyle debe asegurar la concepción del salvador de la Humanidad, Connor (Ruppersberg, 1990). Su cometido le enfrenta al *cyborg* enviado por las máquinas del mañana a suprimir al líder de los humanos del siglo XXI antes de su nacimiento, matando a Sarah, la mujer que lo engendrará. Impedir ese asesinato es el cometido de Kyle, enviado por el propio Connor. El desenlace desemboca en una paradoja temporal: Kyle destruye al *cyborg*, fecunda a Sarah y se convierte en el progenitor de su jefe.

Ruppersberg reconoce en el argumento una versión libre del Nuevo Testamento, en la cual un ángel de la Guarda enviado por el Mesías a proteger a su madre (y a sí mismo) del furor infanticida de un Herodes futuro, termina fecundando a la émula de la Virgen María (hay más alusiones bíblicas en la segunda parte, **Terminator II**, titulada no por capricho "**El Día del Juicio**"). El protagonismo mesiánico en una narración centrada en la inminencia del Apocalipsis nuclear no debe sorprendernos. Que en una estructura temporal de matriz judeo-cristiana, la lucha por salvar el futuro revista cierto cariz mesiánico -un mesianismo defensivo, en el presente caso-, parece bastante congruente.

### Héroes solitarios

Los papeles de los protagonistas se distribuyen de acuerdo a lo prescrito por las anti-utopías literarias (*Un Mundo Feliz*, *Nosotros*, 1984): el héroe es por definición un rebelde, en ocasiones un integrante subalterno del sistema (**Logan's Run**, **Silent Running**) o bien un marginal (**A Boy and his Dog**). Los motivos de su rebelión son variados, pero en ellos siempre palpitan sentimientos humanos: el amor (en **Logan's Run** el protagonista es un policía que rompe con el régimen por atreverse a seguir a una fugitiva a la 'zona prohibida'), el rechazo a una orden odiosa (**Silent Running**, donde el botánico Freeman -en inglés "hombre libre"- asesina a sus compañeros a fin de evitar la destrucción del patrimonio vegetal sobreviviente del desastre nuclear); o el intento de una autoridad opresiva de privarlo de su libertad (**A Boy and his Dog**). Su rebelión equivale al rechazo de una civilización futura que, a despecho de su maestría tecnológica, ha perdido su alma.

Quien se aparta de la pauta descrita es Parsifal, el joven corredor de carreras y héroe de la Confederación panamericana de 2019..., trabada en lucha a muerte contra el imperio de los Euraks. Parsifal es un campeón de causas justas; en este caso, la supervivencia de la especie humana y la democracia. Para trazar su genealogía deberemos salir de la órbita de la literatura anti-utópica y dirigirnos a la tradición de la caballería, una prosapia que investigaremos más adelante.

### Oponentes

#### Los Dictadores

Por regla general, los oponentes son los amos del futuro, los gobernantes de sociedades autoritarias representadas por la tiranía de las catacumbas en **La Jetée**, con sus crueles experimentos con los prisioneros al más puro estilo nazi; en la violencia institucional de las ciudades de **Logan's Run** y **A Boy and his Dog**, en el despotismo del Supremo de **Beyond**

the Time Barrier; en las máquinas de Terminator; en la monarquía militarista de los Euraks de 2019...; o en el absolutismo simiesco de Planet of the Apes.

La radiografía precisa del autoritarismo futuro se nos da a través del régimen político de Planet of the Apes. En su mundo invertido los seres humanos se han hundido en la animalidad -su mayor pérdida, la del lenguaje- y los simios parlantes se encuentran encaramados al rango de especie inteligente. El esquema, similar al de aquel viaje de Gulliver donde los bestiales *houynhmns* usan a los humanos de animales de tiro, escenifica la pesadilla más perturbadora de una civilización rendida al credo del progreso: el retorno a la horda primitiva. En el Gran Juego de la Evolución la Humanidad ha pisado el casillero de la Catástrofe Nuclear y las reglas de la partida la han devuelto al punto de inicio. El retroceso no puede ser más desolador: animalizados, los humanos subsisten de la recolección de frutos y plantas en los sembradíos de los simios, siendo por ello objeto de cacerías implacables.

El brutal trueque de jerarquías taxonómicas es un producto del Holocausto: a los humanos la onda expansiva de la bomba atómica los despojó de su acervo cultural; a los monos les propinó un colosal empujón ascendente por la escala evolutiva. Mas los sucesores del *Homo Sapiens* no se muestran mejores que él; basta con observar la conducta de la nueva especie 'inteligente', su ejercicio cruel y dogmático de la supremacía. Esos monos que no terminan de dominar la marcha erecta ofrecen, con su paso renqueante, una disminuída réplica de la Humanidad, de cuya bancarrota poco parecen haber aprendido. Ensoberbecidos con los dones culturales perdidos por la especie humana, los simios señorean un futuro involucionado en el que la Humanidad lo ha perdido todo por su desmanejo de lo nuclear, un contexto muy adecuado para que Taylor, el último hombre civilizado, se haga la perturbadora pregunta: "¿Por qué, si los hombres eran superiores, no sobrevivieron?".

### Los científicos

Con los opresores del mañana colabora activamente el estamento científico. Para muestra, la cúpula científica de Planet of the Apes: paradójica enemiga del avance científico, vive abocada a la tarea de destruir los vestigios arqueológicos del saber humano, como si de arrancar de cuajo un pérfido Arbol de la Sapiencia se tratase. ¿Justificación? Su responsabilidad en la génesis de la catástrofe nuclear ocurrida siglos atrás. "Su sabiduría (la del hombre) debía ir mano a mano con su idiotez; sus emociones debían gobernar su cerebro. Debía ser un animal belicoso que daba guerra a todo a su alrededor; incluso a sí



mismo", le dice a Taylor su portavoz, el doctor Zaius. La ocultación responde a un propósito preciso: sepultar en el olvido el saber atómico.

Similar fusión de ciencia y poder se da en el laboratorio de **La Jetée**. En esa cripta los Amos experimentan el viaje en el tiempo en la carne de sus prisioneros, mediante técnicas rudimentarias que suelen dejar lobotomizados a los "voluntarios". Su atmósfera de cámara de torturas y el farfuleo en alemán de los Amos y sus especialistas sugieren el ámbito de un doctor Mengele del futuro. Cosas parecidas se observan en los dominios de los Euraks (2019...): calabozos de interrogatorios, salas de biología y cirugía y las oficinas de los jefes se suceden sin solución de continuidad.

### La religión

Al contubernio de la ciencia y el poder se añade la religión. **Planet of the Apes** se prodiga en ejemplos: el proceso emprendido por el Estado y el *establishment* científico, con el Dr. Zaius oficiando de inquisidor, contra los jóvenes investigadores simios defensores de la tesis de la inteligencia humana. En semejante sociedad disenter con el saber oficial tipifica una herejía. Ciencia y religión se han soldado en un único poder estatal: el Ministerio de la Ciencia y la Fe. En una reedición paródica de los episodios galileanos, el astronauta Taylor refuta ante el tribunal de monos sabios el dogma de la animalidad del hombre y se gana con ello que Zaius ordene lobotomizarlo con el propósito de suprimir una peligrosa evidencia viviente.

La mescolanza de ciencia y religión llega al paroxismo en una película posterior, **Beneath the Planet of the Apes**. En un futuro distante, mutantes con túnicas blancas rinden culto a la Bomba del Juicio Final y le cantan: "Gloria a la Bomba y a la Santa Lluvia Radiactiva; así como fue en el comienzo, siempre será", y "Como a todas las cosas brillantes y bellas, el Dios Bomba nos hizo a nosotros". Similar maridaje entre ciencia, religión y poder impera en la ciudad subterránea de **A Boy and His dog**, materializado en el templo de estilo protestante donde el triunvirato gobernante dicta las leyes, y en la ceremonia de inseminación de las mujeres núbiles bajo el auspicio del médico-sacerdote.

### La Máquina

Otro temible adversario es la máquina, en especial, los "cerebros electrónicos". Un ordenador central rige los destinos de la sociedad surgida del holocausto en **Logan's Run**. Todos los nacimientos se producen *in vitro* y los fallecimientos se encuentran igualmente planificados: el cerebro artificial de la Ciudad de la Cúpula dispone la muerte obligatoria de

todo el que cumpla 30 años de edad. La tiranía paternalista finaliza cuando Logan y Jessica vuelan el ordenador. Peor aún son las máquinas de **Terminator**, dueñas de la faz de la Tierra tras haber arrinconado a los últimos humanos en refugios subterráneos. La narración nos pone en conocimiento de que la catástrofe nuclear sobrevino cuando el nuevo súper ordenador de la defensa "comenzó a ver a toda la gente como una amenaza" y decidió el exterminio de la Humanidad en un microsegundo. A su servicio se halla un robot de categoría superior: el *cyborg* (contracción de los vocablos ingleses *cybernetic* y *organism*).

El *cyborg*, especie de autómatas viviente, se aleja del robot tradicional para arrimarse al ser humano, al extremo de resultar externamente indistinguible de una persona<sup>4</sup>. Semejante proximidad con sus creadores determina que, en ocasiones, su costado humano prevalezca: en **Terminator II** el *cyborg* se pasa a la trinchera de la Humanidad y combate a su lado contra sus congéneres robóticos. No es el caso de **Terminator**, donde se hace hincapié en el costado siniestro de la tecnología incluso bajo su apariencia más banal: en las escenas ambientadas en 1984 la cámara enfoca con insistencia diversos artefactos -reloj despertador, contestador automático, teléfono-, constatando la invasión de la vida cotidiana por las máquinas, augurio de males mayores. "La terrible maquinaria del futuro está aquí en la cuna, en la inocua tecnología del presente" (Penley, 1993:64 ss).

#### La corporación

A principios de los años '70, **Silent Running** introduce en la ciencia ficción un tipo inusual de contendiente: la corporación capitalista. En el siglo XXIII, los últimos vestigios vegetales de la Tierra se mantienen preservados en un invernadero orbital gestionado por una empresa privada. De pronto, ésta decide destruirlos con armas atómicas por razones comerciales. El conflicto estalla entre el botánico de a bordo, Freeman, portavoz de la conciencia ecologista, y sus patrones (y colegas), agentes de un capitalismo depredador de dimensiones interplanetarias, que únicamente ve en las plantas un lastre del cual desembarazarse.

---

<sup>4</sup> El *cyborg*, "si bien tiene envoltura humana, esconde en el interior multitud de engranajes y circuitos electrónicos, programables a voluntad para el bien o para la destrucción. Las grandes utopías post-atómicas ponen en escena este conflicto entre criaturas demasiado humanas y tan poco humanas, replanteando la eterna cuestión de una tecnología demasiado perfecta para ser controlada y, por lo tanto, incontrolable, cuestión planteada desde Alamogordo sobre los efectos y sobre las perspectivas abiertas al infinito por la reacción en cadena. Eterno ballet del aprendiz de brujo" (Puisseux, 1987:116).

### Coadyuvantes positivos

Jóvenes y mujeres.

En **Planet of the Apes**, Taylor se beneficia del respaldo de la pareja de jóvenes investigadores simios, Cornelius y Zira, dispuestos a jugarse sus carreras por la verdad científica. Con ello Taylor queda ubicado en el centro de un antagonismo jóvenes/adultos, del cual tendremos testimonios adicionales. En cuanto al apoyo femenino, los astronautas de **World without End** se alían al Pueblo Subterráneo del siglo XXI y, mediante la re-invencción de la *bazooka*, baten a las bestias y mutantes de la superficie, creando las condiciones para el reinicio civilizatorio. La victoria se ve coronada con el desposamiento de sus mujeres por los astronautas. **Beyond the Time Barrier** también reserva a la mujer futura un lugar auxiliar: Allison escapa de las mazmorras del Supremo gracias al amor que le dispensa la hija del déspota, Tryrene.

Estos esponsales entre el presente y el futuro simbolizan una tentativa por reanudar el continuo histórico roto por el Holocausto; una idea que más tarde será blanco de la parodia contracultural de **A Boy and his Dog**: en esta película el héroe (mejor dicho, el anti-héroe) desdeña la asistencia de la mujer y de la tecnología de la ciudad subterránea para afirmar el adagio de que el mejor amigo del hombre es un perro. Bajo la corteza misógina del mensaje se esconde un ataque en toda la regla contra la fórmula de Hollywood que asigna a la mujer la función de conciliar contradicciones, incluso las planteadas por el desastre atómico.

### La tecnología

Otro factor de apoyo de los héroes es la tecnología. La técnica buena resulta eficaz contra la técnica mal empleada, parecen decir las películas. En **Silent Running**, si bien la energía nuclear acabó con la vegetación, es la tecnología la que sostiene el Arca de Noé vegetal que Freeman quiere proteger (los dones de la tecnología también asisten al botánico en la forma de tres pequeños robots en el rol de mascotas domésticas). Similar dualidad se manifiesta en **2019...**: la guerra nuclear ha sumido al mundo en la esterilidad, mas es el saber preservado en el Museo de la Ciencia de Nueva York lo que permite conservar -al igual que los invernaderos de **Silent Running**-, la fecundidad del pasado, encarnada en la bella durmiente deseada por Parsifal. De forma parecida, en el duelo final de **Terminator**, Kyle y Sarah derrotan al *cyborg* sirviéndose de la maquinaria de la fundición automatizada.

### Coadyuvantes negativos

La ambivalencia ética que parece consustancial a la tecnología fija que, en algunas oportunidades, favorezca al oponente. Entre las obras que enfatizan su interferencia

negativa descolla **Planet of the Apes**. Principia esta narración con una sucesión de desperfectos (el aterrizaje forzoso, la avería del piloto automático de la aeronave, el fallo en el sistema de hibernación que causa la muerte de la única mujer a bordo), que a pequeña escala repite a bordo el desastre tecnológico que en la Tierra condujo al Holocausto. Por culpa de esas falencias, Taylor deberá afrontar los peligros con las manos desnudas. Además, en el futuro la tecnología ha pasado a poder de los simios, tornándose un medio de opresión. Por su parte, **Terminator** bosqueja una conspiración de máquinas menores (contestador automático, red telefónica) que, al aumentar la indefensión de Sarah, allana el camino al designio destructivo del *cyborg*.

### 3.1.3.3. Acciones

#### Fecundar

Aparte de viajar por el tiempo, los protagonistas emprenden travesías por el espacio. La orientación de sus vagabundeos delata la impronta de un añejo arquetipo cultural: la búsqueda del Santo Grial. La leyenda cristiana del Grial, recordemos, es la reelaboración sincrética del mito pagano del Rey Pescador (Levi-Strauss, 1984). Refiere dicho mito una situación crítica, la impotencia/infertilidad del Rey Pescador y, por añadidura, de los reinos animal y vegetal. Su superación depende de la ejecución de ciertas proezas por un joven doncel, entre ellas la obtención de la pócima restablecedora de la salud al monarca (la sangre de Cristo guardada en una ampollita, en el Santo Grial del ciclo artúrico). En las películas el mito enseña sus huellas en los escenarios de una naturaleza baldía y hostil, poblada de basuras y ruinas, la ubicua presencia del desierto, y los contingentes humanos esterilizados por las radiaciones; pero, por sobre todo, en los afanes de los protagonistas por devolver al mundo del post-holocausto la fertilidad arrebatada por el átomo.

Examinemos un ejemplo: en **2019...**, en lugar del Rey Pescador tenemos al presidente de la Confederación que encarga a un joven corredor de carreras -versión moderna de caballero andante- rescatar a la única joven fértil del planeta y unirse a ella, y así poner fin a la crisis abierta por la racha de nacimientos defectuosos. Parsifal, que así se llama nuestro campeón en directa alusión al universo artúrico, entiende su deber de modo implacable: no sólo rescata a la doncella de sus captores sino que, en el ínterin, liquida a sangre fría a unos supervivientes tan sólo porque "habían bebido agua contaminada", en un gesto reflejo de la estigmatización de los mutantes ya notada en el modelo del Holocausto.

La obsesión por la esterilidad aflora asimismo en **Beyond the Time Barrier**, allí el Supremo -otro sosia del Rey Pescador- ve en el apareamiento de Maddison con su hija

Tryrene la última esperanza de continuidad de su pueblo infértil. Una preocupación similar anima **Terminator**, aunque el argumento se permite una vuelta de tuerca respecto del mito: el líder del futuro, Connor, encomienda a Kyle viajar al pasado para proteger a su madre del *cyborg* decidido a matarla antes de que lo engendre, una acción equiparable a una "esterilización".

Los desenlaces, empero, no siguen a rajatabla el esquema mítico. Ciertamente, en **2019...** Parsifal marcha a poblar un planeta con la joven -el Grial simbolizado por su vientre fecundo-; y en **Terminator** Kyle asegura la existencia del futuro líder; mas en **A Boy and His Dog** topamos con un héroe reticente al libreto parsifaliano, nada dispuesto a donar su semen al yermo pueblo del subsuelo. E igualmente en **Beyond the Time Barrier** la muerte de Tryrene antes de su unión con Allison echa por tierra la esperanza de regeneración de las huestes del Supremo. En cualquier caso, lo relevante para el análisis es que todas las narraciones combinan elementos del mito del Rey Pescador adscritos al campo semántico fertilidad/esterilidad, de modo directo o tangencial como en **Silent Running**, con su eje en la esterilidad de la Tierra y su héroe comprometido a salvar los remanentes del reino vegetal de su extinción programada.

### Evocar

En su afán por sacudirse el yugo de las tiranías futuras, los protagonistas de algunas películas buscan inspiración en su pasado, guiados por una luz difusa que fluye de algún punto anterior al Holocausto, una época cuyo recuerdo han ennoblecido los sucesos posteriores. Estas tramas contraponen presente/futuro con el propósito de conferir al primero el valor de una Edad Dorada en relación a la decadencia posterior, aunque se trata de una Era Dorada preñada de muerte, pues ya porta en su seno el germen de su futura destrucción: la automatización, la carrera armamentista, los ensayos nucleares.

En ciertos filmes la conciencia de su pérdida se traduce en un sentimiento de nostalgia, el *leit motiv* de **La Jetée**. El protagonista de esta obra viaja al pasado persiguiendo el rostro de una mujer vislumbrado en su niñez en el aeropuerto de Orly, años antes de la III Guerra Mundial. La búsqueda lo interna en el terreno nostálgico por excelencia, la infancia. De igual manera, en **Terminator** el pretérito es definido como la patria del amor. En el año 2010, el joven Kyle queda arrebatado por la foto descolorida de la madre de Connor, y viaja a 1984 estimulado por el deseo de conocerla. En ambos casos la memoria suministra el aliciente de la travesía temporal. Viajar se vuelve sinónimo de recordar.

La Edad Dorada se identifica con la naturalidad, la espontaneidad, la no sujeción a la regulación cibernética, en resumen: con una vida donde se ama, se experimentan emociones libremente en armonía con la naturaleza y su muerte por causas naturales. Otras películas asocian el pasado a visiones edénicas acariciadas en el rechazo de los Paraísos artificiales de la tecnología, tipificados en **Logan's Run** con sus placeres regimentados y la 'solución' al problema de la vejez mediante la eutanasia obligatoria a los 30 años. El objeto de la nostalgia concierne a los procesos naturales humanos y medioambientales.

Que la nostalgia suministre ahora el impulso liberador resulta sumamente llamativo. En el capítulo anterior habíamos visto cómo la literatura de ciencia ficción introdujo un modo singular de dar sentido a la acción social, escorándola hacia el futuro. Que la serie cinematográfica proceda a reflotar la Edad Dorada nos alerta de un cambio crítico en su semántica temporal: la Tierra Prometida abandona el futuro donde había sido emplazada por la filosofía de la historia, y se reinstala en su domicilio originario, el pasado.

### 3.1.3.4. Iconografía

Las ruinas del presente

La imagen más chocante de **Planet of the Apes** es, sin duda alguna, la de la Estatua de la Libertad semi-enterrada en la playa desierta, entrevista al final de la obra. Su impacto visual tiene un significado innovador, diferente en sumo grado al de la iconografía del desastre referida por Susan Sontag. La función visual característica de la ciencia ficción, sostenía la autora, pasa por la producción de las imágenes de la catástrofe moderna (Sontag, 1984). Tales imágenes -habituales en los filmes de los años '50- capturaban el desastre en el instante de su acontecer, en el preciso momento en que el *Empire Estate Building* era desintegrado por un rayo alienígena. La Estatua de la Libertad desmoronada, en cambio, si bien alude al desastre, es mostrada en un momento muy *a posteriori* de su derrumbe. Convertida en ruina por el paso del tiempo, por la desaparición del entorno urbano y el regreso de la naturaleza, nos pone ante un campo visual novedoso, el de la "basura del desastre" (Sobchak, 1993:119). Históricamente las estatuas han tenido por función mantener vivo el pasado en el presente. Por el contrario, la de **Planet of the Apes** y la del Lincoln Memorial en **Logan's Run** cumplen un nuevo cometido icónico: acreditar la preterización del presente.

De a poco, insensiblemente, el futuro, el territorio de lo nuevo, se colma de ruinas, de ajados iconos de la civilización contemporánea, de imágenes que nos devuelven el presente en un estado ruinoso. Surge el esbozo de una arqueología del futuro, dedicada al rescate de

objetos de nuestro tiempo (la estatua, la muñeca que habla desenterrada en la Zona Prohibida). El proceso no termina allí; los despojos del presente transmiten su decrepitud al mañana: lo vemos en **Terminator**, con su panorámica del futuro equivalente a una chatarrería industrial infinita. De esa pradera de detritus parten Kyle y el *cyborg* rumbo al presente, llendo a dar a un vertedero de desechos metálicos de Los Angeles de 1984. El círculo temporal se cierra: a través de la chatarra, el residuo característico de la civilización industrial, futuro y presente se comunican y homologan.

### La Ciudad de la cúpula

A primera vista, la ciudad de **Logan's Run** se ofrece como la imagen arquitectónica pura de la utopía renacentista: aislada del exterior por una cúpula resplandeciente, comprende un espacio urbanizado, autovías, setos con árboles; las huellas del trabajo, del esfuerzo, han desaparecido; las máquinas se encargan de todo<sup>5</sup>. Allí, "una multitud joven, vestida con pequeñas túnicas a la antigua, de colores vivos, deambula por un espacio esencialmente público: grandes salas de reunión, gimnasia, piscinas, clínicas de nacimiento (...) salas de encuentros amoroso donde dominan las relaciones entre numerosas parejas. Todos estos lugares están marcados por un modernismo significado por los materiales, plástico, vidrio, metal. La abundancia de ascensores, televisores privados y públicos, altoparlantes, muestra que todos estos espacios están íntimamente ligados, fundidos en un único e inmenso espacio común" (Puisseux, 1988:101-102). Los espacios comunitarios son un rasgo fisonómico de las utopías colectivistas prescritos desde Platón y Tomas Moro. En la ciudad de Logan, el espíritu de comunión materializado en la arquitectura utópica eclosiona en la fiesta del Carrusel: en el centro de un anfiteatro, las personas que acaban de cumplir 30 años se esfuman entre haces de colores luminosos, mientras en las gradas la multitud festeja su paso a un ciclo de regeneración.

Pero la promesa es un engaño, una ceremonia destinada a disfrazar la muerte de resurrección, a encubrir con una alegría festiva la eutanasia por rayos desintegradores.

---

<sup>5</sup> La ciudad futura se instaló en el género con las visiones grandiosas de **Metrópolis**. Su director, Fritz Lang, se sirvió de la arquitectura de vanguardia de principios de siglos para trazar un eje arriba/abajo, separado por el insalvable abismo social entre los ricos de los rascacielos y el proletariado del subsuelo. La wellisiana **Things to Come** (1936) pretendía todo lo contrario: mediante una amalgama de funcionalismo Bauhaus, estilo *Streamline* y constructivismo soviético, su esconografía pintaba una ciudad perfecta donde la armonía urbanística reflejaba la integración social. Con su predilección por las estructuras transparentes, correlato de la supuesta transparencia social, ese modelo se convertirá en el blanco de la crítica de **Logan's Run** y de **Zardoz** (1973), cuya ciudad del Vórtex, el aislado recinto olímpico donde la elite languidece rodeada de prodigios técnicos, exhausta por completo su fuerza vital. Su destrucción y la apertura a la vida natural del exterior son preferibles a prorrogar su vida artificial, nos dice el argumento de este último filme.

Detrás del biombo *high tech* se oculta el lado oscuro de la utopía, según descubre Logan en su viaje a las entrañas de la ciudad. Allí está la cámara frigorífica con especímenes de todas las especies extintas, un signo de que la urbe se alza sobre un emporio de vida detenida, embalsamada en el frío. El vacío hedonismo de los niveles superiores se revela el reverso de un universo estancado, cerrado sobre sí, regido por el tiempo artificial del Ordenador Central, que escancia los días, las estaciones y el ciclo vital de los ciudadanos.

Ese cierre, esa oclusión, nos entregan la clave del significado de la cúpula: ser un dique interpuesto a las fuerzas entrópicas liberadas por la catástrofe nuclear. En cuanto a su función icónica, la Ciudad de Logan ofrece, bajo el ropaje eufórico de la utopía, el espectáculo de la anti-utopía urbana. "La ciudad evoca todos los rasgos negativos asignados a la figura de la tecnología por la visión conservadora -la destrucción de la familia, la intercambiabilidad de parejas sexuales de modo que el sentimiento sea destruido por la racionalidad, la conformidad masiva forzosa que coloca a lo colectivo por encima de lo individual y borra las diferencias individuales en una nivelación igualitaria, el poder de control del estado sobre la libertad de elección" (Ryan & Kellner, 1990:60-61).

### 3.2.3.5. Tópicas

La contraposición de dos mundos -superficie/subterráneo- introducida en el género por *The Time Machine*, es el eje estructurador de la mayoría de los espacios filmicos. Pero si en la novela de Wells la superficie pertenecía al mundo arcádico de los Eloi y el subsuelo a los monstruosos Morlocks, en los filmes el signo de los lugares se invierte: abajo se ubican a los remanentes de la humanidad y en la superficie a las radiaciones letales (**Beyond the Time Barrier**, **La Jetée**), a las máquinas (**Terminator**) o a las bestias (**World Without End** y también en **Planet of the Apes**, cuando los restos de cultura humana desenterrados atestiguan que la Humanidad ha quedado bajo tierra). El subsuelo no es el mejor de los mundos. Convertida en refugio crónico, la morada subterránea adquiere algo de la cualidad de cubil de fieras y, en su versión sofisticada, de hormiguero colectivista (**Logan's Run**). La excepción la ponen **A Boy and His Dog**, con su mundo escindido entre el subsuelo de los mutantes estériles, y la superficie donde viven los seres sanos y libres; y **2019...**, con su vindicación del desierto de Nevada, escenario de las carreras de coches de Parsifal y los *punks*, emblemas de libertad individual y desapego de las ataduras sociales.

La geografía del futuro está salpicada de territorios proscritos, lugares cuyo acceso ha sido vedado por los déspotas. Tal el caso de la Zona Prohibida de **Planet of the Apes**, colmada de vestigios de la cultura humana del tipo de la Estatua de la Libertad, o del Santuario de



**Logan's Run**: un recinto abandonado que alberga las ruinas del Capitolio y la estatua de Lincoln. El argumento exige a los héroes transgredir la prohibición a fin de obtener la información requerida. Una vez traspasado el umbral entran en posesión del secreto de la zona interdicta: es el lugar donde perviven las ruinas del pasado pre-nuclear.

En cuanto a la ubicación geográfica de los escenarios, quitando la excepción francesa de **La Jetée**, localizada en París, la mayoría se emplaza en puntos de Estados Unidos: Nueva York (**Planet of the Apes**); Phoenix, Arizona (**A Boy and His Dog**); Nueva York, Nevada y Alaska (2019...); Washington (**Logan's Run**); y Los Angeles (**Terminator**); en tanto **Beyond The Time Barrier** se desenvuelve a caballo de la base aérea americana y de la Ciudadela del futuro de ubicación imprecisa. De forma mayoritaria, los filmes consagran a Estados Unidos la patria del holocausto, incluso en una producción ítalo-francesa como 2019..., lo cual dice mucho de su monopolio del ejercicio de la imaginación del futuro.

### 3.1.3.6. Temporalidad

Estas narraciones hilvanadas en torno al viaje por el tiempo y el contraste presente/futuro colocan a las semánticas temporales en primer plano. En concreto, las travesías temporales, el símbolo hiperbólico de una dinámica social impelida a "quemar" etapas históricas, aluden a la aceleración en términos físicos, manifiesta en la velocidad de las naves espaciales que surcan el espaciotiempo (ilustrada en el vertiginoso reloj de la aeronave en **Planet of the Apes**), y en la densidad histórica (el salto evolutivo de los simios en dicha obra, que en dos milenios recorren un trecho que a la humanidad le llevó millones de años cubrir). Pero sus argumentos no se interesan tanto por la aceleración en sí, como por escenificar sus duras consecuencias a nivel social y especialmente en la persona del viajero del tiempo

Las películas hacen gala de una especial puntilliosidad por datar los puntos de inflexión de la aceleración, con eje en el evento catastrófico, ubicado cierto número de años por delante del presente del rodaje. **World without End** (1956), cuya acción bascula entre 1957 y el año 2508, fija la guerra nuclear en 2188; **Beyond the Time Barrier** (1960), con su trama repartida entre el 5 de marzo de 1960 y el año 2024, tiene al desastre por ocurrido en 1971. **Planet of the Apes** (1968) se ambienta en el año 3.978, situando al holocausto en algún punto de los años '70; en tanto **Beneath the Planet of the Apes** culmina en el Armagedón del año 3955. **A Boy and His Dog** (1975), ambientada en el 2024, informa que "la tercera guerra mundial duró de junio de 1950 a marzo de 1983, y terminó por el armisticio del Vaticano. La cuarta guerra mundial duró cinco días" en el año 2007. En 2019... (1983), ambientada en el año 2019, la guerra atómica acontece en 1999. **Terminator** (1984) reparte

su trama entre 1984 y 2010, sin datar a la guerra ocurrida entre ambas fechas. **Logan's Run** se desarrolla en 2274, tras un conflicto mundial de fecha incierta. **La Jetée** (1962) se desmarca de las antecedentes por no datar ni el futuro ni la III Guerra Mundial, pero su ambientación del pasado pre-nuclear deja claro que se trata del presente del rodaje.

¿Qué partido saca el análisis de esas cronologías? De entrada repara en la cercanía de la catástrofe respecto del presente histórico de la producción y consumo de las películas. Con tal obrar los filmes repiten la pauta del Modelo Pre-holocausto: situar la conflagración en un futuro lo suficientemente próximo para intensificar el sentimiento de inmediatez. Otro rasgo interesante lo supone la preocupación histórica implícita en las cronologías. La proyección al porvenir de líneas evolutivas datadas engancha con la tradición prospectiva inaugurada por Condorcet. Pero el tinte sombrío de los escenarios anticipados -no hay un solo caso de progreso real respecto del presente- les acerca al magisterio de Malthus, el gran predictor pesimista. Sí, los mundos del post-holocausto parecen diseñados con la idea de refutar las esperanzas de la filosofía de la Historia. No por capricho **Planet of the Apes**, **Beyond the Time Barrier** y **World without End** comienzan con un aterrizaje accidentado: el choque de las naves del presente contra los territorios del futuro da un signo impactante de que la travesía de la especie rumbo al progreso se ha saldado en un frenazo pavoroso.

En ese sentido la datación precisa contornea los escenarios con el halo de la visión profética; contribuyendo en no poco al atractivo intrínseco de la ciencia ficción. A diferencia de la utopía clásica, caracterizada por borrar las huellas del pasado de la narración -sus lectores nunca se enteran cómo y cuándo la Humanidad recorrió los tramos temporales desde el punto de partida hasta la sociedad perfecta-, la aguda conciencia histórica del género le lleva a fijar la fecha del Fin del Mundo y el reinicio de la cuenta de la Historia.

Al postular la continuidad del cómputo histórico, las películas colocan al Fin del Mundo en el pasado, rebajan su estatuto de punto final y lo trasmutan en un acontecimiento fundacional. La apuesta por la continuidad reintroduce cierta indeterminación en el devenir con el recurso del final abierto. ¿Vencerán a las máquinas las huestes de Connor en **Terminator**? ¿Detendrán los ensayos nucleares las advertencias de Allison en **Beyond the Time Barrier**? En una palabra, ¿lograrán los protagonistas salvar al futuro? Nadie lo sabe. En cualquier caso, la incertidumbre alimenta una débil esperanza en el mañana, simbolizada por la visión de una Tierra Prometida contenida en el planeta virgen destino de Parsifal en **2019...**, en las tierras "prohibidas" a las que huyen Taylor y su compañera en **Planet of the**

Apes, en el horizonte soñado por el perro de *A Boy and his Dog*, en el desierto hacia el que avanza Sarah en *Terminator*, o en el Santuario de *Logan's Run*. Pese a la magnitud cósmica del desastre, los filmes se avienen a conceder al futuro una última oportunidad.

La reapertura del mañana se observa igualmente en los viajes desde el futuro al presente. A contramarcha del modelo wellsiano -ceñido a la senda trillada de la filosofía de la historia, siempre adelante-, a partir de los años '60 aparecen películas interesadas por el viaje al pasado. *Terminator* y *La Jetée* muestran al mañana irrumpiendo en el presente en la persona de las generaciones futuras. En su deseo de reparar la fractura histórica causada por el holocausto, los viajeros del tiempo fracturan el presente con la finalidad de 'sembrar' las condiciones de un mañana mejor, desviando el curso al desastre. El presente deviene entonces campo de batalla de los conflictos del futuro, cuyos emisarios irrumpen entre nosotros con el objetivo de protegernos y protegerse, visto que los habitantes del presente ya no garantizamos la integridad del porvenir. Mas si en *La Jetée* el intento culmina en derrota -los amos matan al fugitivo a un paso de su liberación-, en *Terminator* el fracaso del *cyborg* habilita un final abierto que restaura la indeterminación del mañana: no sabemos si los humanos vencerán a las máquinas, pero sí que contarán con un caudillo adecuado.

\*\*\*\*\*

### 3.2. MODELOS DE MONSTRUOS

Las películas inician con una situación de equilibrio súbitamente desestabilizada por la irrupción de un monstruo destructivo. El ente anómalo puede ser una bestia extraordinaria arrancada de un estado letárgico por explosiones nucleares, o bien un ser humano o un animal mutado por las radiaciones atómicas<sup>6</sup>. El cataclismo desatado por los monstruos en Estados Unidos o en Japón (los principales escenarios de este modelo) obliga a conjugar vastos recursos humanos y técnicos contra el peligro. En todos los casos la amenaza es finalmente controlada, sin que ello suponga anular la posibilidad de su reedición.

---

<sup>6</sup> En los grupos anteriores ya encontrábamos seres mutantes, en especial los simios inteligentes de *Planet of the Apes*, pero su existencia preexiste a la narración, viene dada de entrada. Los monstruos a los que aquí nos referimos son aquellos cuyo surgimiento, transformación en amenaza y eventual destrucción ocupan las tramas. En sentido estricto, en *Planet of the Apes*, el monstruo, la amenaza al orden establecido, no lo constituyen los simios -la especie dominante-, sino el astronauta procedente del pasado.

### 3.3.1. Situación inicial

Los filmes versan de un experimento con energía nuclear y sus nefastas consecuencias. En unos el efecto indeseado lo suscita el estallido de un artefacto atómico americano cuya onda expansiva arranca al monstruo de su letargo (**Godzilla**); en otros lo causan distintas fuentes de radiación al inducir cambios dramáticos en criaturas diversas (la araña de **Tarentula** se agiganta tras recibir una inyección de isótopos; los entes vampíricos de **Fiends without a Face** se nutren de la energía del radar nuclear; los saltamontes gigantes de **The Beginning of The End** mutan por comer vegetales irradiados); o en humanos, como los investigadores de **Outer Limits**, afectados por radiaciones al estudiar partículas sub-atómicas.

En ocasiones los estragos originados por el primer experimento dan lugar a nuevos ensayos con fines reparadores: la peregrinación por centros médicos del disminuido héroe de **The Incredible Shrinking Man** en búsqueda de un antídoto; la batería de estudios y cuarentenas sufridos por el gigante de **The Amazing Colossal Man**. Pero los ensayos son incapaces de revertir el efecto de la serie anterior; tan solo agravan la condición de cobayas de los afectados.

### 3.3.2. Actores

#### Científicos y militares

Los principales protagonistas de este modelo son los hombres de ciencia y los hombres de armas, encargados de repeler las monstruosidades paridas por el descontrol nuclear. El cumplimiento de ese mandato no se ejecuta sin tensiones en el tándem, cuyas relaciones alternan entre el enfrentamiento y la cooperación, generando esta última una competencia más o menos abierta por el liderazgo. De ese modo tenemos obras donde el protagonismo lo detentan los científicos, mientras en otras los primeros papeles los acaparan los militares.

Un ejemplo de liderazgo científico nos lo da **Them!** Allí la presencia de una amenaza todavía incierta en el desierto californiano hace imprescindible la intervención del experto, el Dr. Gwenn. El investigador "rápidamente advierte que las hormigas gigantes son el problema, y su experiencia científica lo coloca en el centro de los acontecimientos que sacuden al mundo. Se encuentra con el presidente, alecciona a los principales altos cargos, y es capaz de coordinar todos los recursos del Estado. Un general de la Fuerza Aérea es reducido al rol de chófer de Gwenn" (Biskin, 1983:39). Siguiendo los consejos del entomólogo, los lanzallamas del Ejército abrasan a las hormigas y acaban con la amenaza.

Igual de protagónico es el rol de Ed, el jefe del centro experimental del Ministerio de Agricultura en **The Beginning of the End**. Bajo su mando se lleva a cabo un programa de irradiación de plantas comestibles con miras a aumentar su tamaño y saciar el hambre mundial. Mas nadie consideró la posibilidad de que los saltamontes comieran las plantas irradiadas y crecieran desmesuradamente. Ocurrido lo peor, Ed se encargará de liquidar los monstruosos insectos que amenazan Chicago, atrayéndolos al lago Michigan para ahogarlos.

Parecido ocurre con Nesbitt, el físico nuclear de **The Beast of 20.000 Fathoms**. Mientras practica en solitario unas mediciones en el Ártico luego de un ensayo nuclear del ejército americano, el científico avista al monstruo, un dinosaurio supuestamente extinguido. Nesbitt conjetura que la energía de la explosión ha sacado de la hibernación a una criatura prehistórica, pero nadie le cree, comenzando por el coronel a quien se dirige en primer lugar. Los militares sólo deponen su incredulidad cuando el redosaurio irrumpe con furia en Nueva York; entonces recurren a Nesbitt, quien propone atacarlo con isótopos de uso médico. Una receta muy eficaz; pues los soldados le disparan a la bestia balas radioactivas y la liquidan.

En una ocasión el protagonismo es compartido: **It Came from beneath the Sea**. En dicha película compete al doctor Domergue luchar contra el escepticismo de la autoridad naval sobre la existencia del pulpo gigante avistado por él. Posteriormente, en el combate final contra el monstruo, el experto peleará codo con codo junto al capitán del submarino. La cooperación en pie de igualdad se impone, y el trabajo en equipo se ve recompensado con la victoria sobre la amenazante mutación.

En otros casos los militares no aparecen y la crisis causada por los experimentos deben solventarla los hombres de ciencia sin más apoyo que su inteligencia (**Outer Limits**). Hay películas, no obstante, en las que la ciencia se muestra incapaz de superar el desafío, siendo vencida por el monstruo: en **Attack of the Crab Monsters**, el duelo entre los cangrejos mutados por los ensayos atómicos y la expedición se salda con la muerte de todo el reparto y el hundimiento de la isla, carcomida por el trabajo de zapa de los monstruos.

Del examen de los argumentos se observa que la intervención de los científicos es constante. Lo comprobamos incluso en las películas donde los militares detentan la iniciativa: en ellas interaccionan con investigadores en calidad de aliados u oponentes (**Fiends without a Face**; **The Colossal Amazing Man**). Se diría que los militares no

pueden lidiar solos con la amenaza. Esta insuficiencia del Ejército es más notoria en la ciencia ficción japonesa, que concentra el protagonismo en científicos y periodistas (**Mothra** muestra a ambos luchando en tándem). El heroísmo, por lo habitual, corre a cargo del científico japonés comprometido en hacer del mundo un sitio más seguro. En **Godzilla**, además, el hombre de ciencia tiene el tino de llevarse a la tumba el secreto del arma vencedora del monstruo, eliminando una posible fuente de riesgos. Cuando aparecen militares japoneses en las tramas lo hacen en calidad de coadyuvantes generalmente poco eficaces; en tal caso se recurre a tropas americanas.

El recelo contra las fuerzas armadas del átomo resurge en una producción más reciente, **Godzilla 1985**. En un episodio, estadounidenses y soviéticos instan al *premier* japonés a emplear armas atómicas contra Godzilla; y el gobernante rehusa diciendo: "Japón tiene una firme política nuclear: no fabricaremos ni tendremos ni permitiremos armas nucleares. No podemos hacer una excepción, ni siquiera en una situación tan grave como esta".

## Oponentes

### El Monstruo (animal)

El monstruo, quizás el personaje más vistoso del cine de ciencia ficción, ha estimulado un abanico de interpretaciones, clara señal de su enjundia semántica. De la galería de criaturas aberrantes escogeremos para su análisis al más célebre de ellos, Godzilla, el principal éxito comercial del cine japonés de los años '50 y '60, motivo de una serie de 16 filmes, rodados entre 1954 y 1965 y un retorno en 1985<sup>7</sup>. Godzilla no es una mutación de laboratorio: es un saurio prehistórico en estado de latencia devuelto a la vida, que exhala un aliento radioactivo que destruye lo que toca. Este último atributo insinúa un registro híbrido donde lo viejo se mezcla con lo nuevo y lo fabuloso se codea con lo *high tech*, haciendo pertinente la pregunta: ¿es Godzilla una mutación ligada a lo nuevo o mas bien un retorno del pasado?

---

<sup>7</sup> La oleada de monstruos radiactivos vino a continuación del reestreno de **King Kong** en 1952, con tal repercusión que la revista *Time* consagró al gorila gigante "Monstruo del año" (Warren, 1982:XIV). La intención de aprovechar el éxito de esa película se ve clara en el cartel publicitario de **The Beast from 20.000 Fathoms**, diseñado conforme al modelo empleado en **King Kong**. No sólo eso; el diseñador del redosaurio ideó sus aspecto inspirándose en el gorila, siguiendo las instrucciones del productor, cuya idea era combinar King Kong con la criatura extraterrestre de **The Thing** (Brosnan, 1991:85). El éxito comercial de **Them!** -el mayor de todas las producciones de la Warner en 1954- confirmó lo acertado de la apuesta: las señales procedentes de la taquilla acreditaban la afición del público por los monstruos nuclearizados. Como el rey de los gorilas, las nuevas criaturas irrumpirán de las profundidades de la naturaleza virgen, pero siempre con el átomo oficiando de *deus ex machina*.

En tanto criatura prehistórica, Godzilla entraña un retorno del pasado. Pero en la ciencia ficción, habíamos visto, el regreso de una criatura del pasado difiere sustancialmente del de los muertos escapados de la cripta del cine de horror. La diferencia radica en la fuerza activa en la intrusión: en el horror actúa una ley moral con base en la idea de sacrilegio: una fuerza sobrenatural (la maldición) impone la reparación del orden profanado (p. ej. el incesto castigado con el hundimiento de la Casa Usher en el relato de Edgar Allan Poe). En cambio, a Godzilla y sus pares ningún conjuro bastaría para traerlos al presente sin el concurso de la energía nuclear. Esa premisa se conserva válida incluso cuando la ciencia ficción importa un personaje propio del horror, el muerto-vivo, tal como ocurre en **Night of the Living Dead** y **Return of the Living Dead**. En ambas películas interviene un factor tecnológico -las radiaciones de un cohete en el primero, y un agente químico potenciado por una explosión atómica en el segundo- sin el cual los muertos jamás saldrían de sus tumbas.

Lo interesante de Godzilla es que pone de manifiesto una potencia retroactiva del átomo capaz de incidir en el pasado, un pasado no muerto sino dormido. Pero, de por sí el pasado carece de fuerza para volver; necesita de la agencia del átomo. Sin embargo, su retorno no representa simplemente el regreso de lo mismo, pues las criaturas "resucitadas" no son exactamente las mismas, ya que han absorbido las cualidades del átomo. Lo mismo ocurre con el redosaurio de **The Beast of 20.000 Fathoms** o la mantis enterrada en el hielo de **The Deadly Mantis**. En lugar de a la vuelta de lo viejo asistimos a un renacimiento: el de la mala prole engendrada por el amor pecaminoso de la ciencia y el átomo (recordemos que el uso original de la palabra "monstruo" designaba al vástago deforme).

Producto de esta singular partenogénesis, Godzilla se asoma de las profundidades a la cabeza de un bestiario integrado por entidades rastreras como la araña (**Tarentula**), los saltamontes (**The Beginning of the End**), la hormiga (**Them!**), o los cangrejos (**Attack of the Crab Monsters**), criaturas ligadas al orden de sentido mitológico-poético de lo ctónico. Ellas certifican una viva imaginación telúrica movilizada por el hecho nuclear: Godzilla remite al dragón, el animal ctónico por excelencia, con una cueva volcánica por madriguera; con lo ctónico se identifican arañas, hormigas<sup>8</sup>, cadáveres y demás criaturas

---

<sup>8</sup> Cangrejos, pulpos y serpientes acuáticas pueden interpretarse en clave evolucionista: el cangrejo y el redosaurio, criaturas anfibas, y el pulpo, entidad marina, representan distintos estadios de la evolución: el mar y la transición a la tierra, el dominio de los dinosaurios. Al orden prehistórico se asocian, además, las criaturas de grandes dimensiones: helechos, saurios y moluscos gigantes. Por otra parte, si lo consideramos desde su relación con el hombre, vemos que si en la realidad él es el cazador y ellas la presa, en las películas la jerarquía se invierte y el ser humano se torna objeto de caza de esas criaturas. Fantasías semejantes se encuentran en *The Time Machine*, de Wells, cuando la tierra se hunde en el mar y el viajero del tiempo tiene

que atacan por abajo, como el ente gelatinoso de **H-Man**, producto de los cuerpos licuefactos por un ensayo atómico, que fluye como lava por las alcantarillas de Tokio; e incluso criaturas del aire como los *arqueopteryx* de **Rodan** nacen de huevos incubados en un pozo por un ensayo nuclear.

De un modo oscuro, el origen ctónico de las criaturas determina su suerte final: los reptiles voladores de **Rodan** acaban engullidos por la lava de una erupción volcánica. Lo mismo se aplica a sus congéneres, el monstruo de fuego de **Gigantis, the Fire Monster**, enterrado en hielo y rocas; Godzilla, sepultado por una avalancha en **Godzilla's Counterattack** y consumido por la lava en **Godzilla 1985**, o las hormigas de **Them!**, exterminadas con fuego en las cloacas. Lo que salió de la tierra, a la tierra debe regresar, proclama su sino ctónico<sup>9</sup>.

A menudo, la aparición de la criatura sugiere una reacción a la violación de la naturaleza. En **Mothra**, concretamente, el lazo umbilical del monstruo con lo ctónico toma un carácter casi sagrado, bosquejando un mensaje proto-ecologista, con los saurios en la función de agentes vengadores de Gaia. Este filme japonés relata una expedición a una isla del Pacífico sede de los ensayos nucleares del gobierno rosilicano (una alusión a Estados Unidos). Financia la exploración Clark Nelson, un sórdido empresario rosilicano ávido por explotar sus recursos naturales. Los expedicionarios encuentran unas extrañas nativas siamesas y Nelson, que hizo su fortuna saqueando tumbas antiguas, las secuestra con el objetivo de exhibirlas en la metrópolis (una cita a **King Kong**). Las cautivas, en realidad sacerdotisas de un culto ignoto, cantan una invocación. El cántico atraviesa los mares y llega a una caverna en cuyo interior reposa un huevo gigante. Incitado por las voces, el cascarón se abre y emerge Mothra, la colosal polilla incubada por los ensayos efectuados en la isla...

---

un terrorífico encuentro con un cangrejo gigante (un episodio que Corman tomará y amplificará haciendo del enfrentamiento hombre-cangrejo el eje de **Attack of the Crab Monster**).

<sup>9</sup> La insistente conexión del átomo y lo ctónico no se compadece con la realidad del experimento nuclear, cuyos ingredientes -el hongo atómico, la explosión, las radiaciones, el bombardeo, la lluvia radiactiva- pertenecen al orden de lo aéreo. Sin embargo, el cine no acoge monstruosidades vinculadas a la atmósfera: no hay pájaros mutantes sino reptiles voladores (criaturas telúricas). Intuimos que esta inclinación por lo ctónico de la imaginería fílmica tiene su base en una idea de profundidad vinculada al átomo, al término "nuclear", que sugiere equivalencias entre el núcleo del corazón de la materia y el centro de la Tierra. En un plano mítico, la extraordinaria potencia latente en el seno del átomo se correspondería con el horno central del planeta que, esporádicamente y por vía volcánica, expulsa muestras de su devastadora energía. La conexión átomo-vulcanismo comunica con las criaturas mutantes por mediación del concepto de latencia volcánica: igual que los volcanes despiertan con violencia del sueño del lento tiempo geológico, los dinosaurios salen de su letargo ávidos de destrucción. Lo mismo sucede con la potencia del núcleo atómico, aletargada hasta que un factor externo le obliga a liberar su fuerza todopoderosa.



En este punto dejemos la narración y exploremos la imagen del huevo. No sería desatinado ver en ella una referencia al núcleo atómico en su representación convencional de una bola rodeada de satélites, los electrones. Relacionando esa imagen con la del parto de Mothra del huevo primigenio, nos saldría una secuencia en la cual a) la energía de los ensayos nucleares facilita la ruptura del huevo (equiparable a la fisión del núcleo atómico); b) la ofensa perpetrada por Nelson precipita su eclosión; c) nace entonces un ente divino, y d) vejados, los poderes telúricos toman su revancha a través de Mothra. Por mediación de este cruce de cuento de hadas y ciencia ficción, la imaginación cinematográfica japonesa acusa a Nelson de violar la integridad del dios y de la isla, un tiro por elevación contra los ensayos nucleares realizados en Micronesia por Estados Unidos.

Hay otras interpretaciones disponibles acerca del bestiario cinematográfico. Sontag (1984) identifica directamente los monstruos con la Bomba. Godzilla, de hecho, se da a conocer en el filme homónimo mediante la imagen de un barco japonés devorado por una luz blanca que se extiende debajo del océano, una referencia visual a la energía liberada por los ensayos en el Océano Pacífico. No es la única obra que identifica a las criaturas con el armamento nuclear. "Un filme americano trata a la Mantis Mortífera exactamente como si fuera un bombardero ruso aproximándose, rastreado por radar y cazas interceptores de la Fuerza Aérea; de modo similar, la película japonesa **Rodan**, acerca de monstruos voladores empollados como de costumbre por pruebas de bombas, muestra a los ciudadanos escrutando el cielo con ansiedad en busca de estelas similares a la de los bombarderos, para salir corriendo con pánico en cuanto suenan las sirenas de ataque aéreo" (Weart, 1988:192). Este referente simbólico parece evidente incluso a los guionistas de **Godzilla 1985**, que ponen en boca de un personaje, el profesor Hayashida, estas reveladoras frases: "Godzilla es más bien como un arma nuclear. Un arma nuclear viviente destinada a deambular por la tierra para siempre -indestructible-, víctima de la moderna Era nuclear".

Partiendo del dato central de esa ambivalencia, Noriega propone una lectura más compleja: la Otredad encarnada en Godzilla es Estados Unidos, la potencia que descargó el fuego nuclear sobre Japón; pero también simboliza a Japón. Una y otra vez Godzilla es parido por los ensayos estadounidenses y siempre, siguiendo un reflejo acondicionado, dirige su furia contra Japón. El dinosaurio atómico condensaría en sí la relación víctima/victimario de las dos naciones, a las cuales expresaría conjuntamente. Esta dualidad básica tendría una manifestación literal en el desdoblamiento de los monstruos ocurrido en los años '60, cuando Godzilla se pasa al bando japonés y enfrenta a Mothra. Más tarde, en **Ghidrah, the Three-Headed Monster**, "Mothra convence a Godzilla y Rodan de dejar de combatirse

unos a otros y unir fuerzas para salvar a la Tierra del monstruo de tres cabezas venido del espacio" (Noriega, 1987:71).

Igual pauta ocurre en el ciclo de Gamera, un violento monstruo prehistórico despertado en similares circunstancias, que ya en su segundo filme se pone al servicio de los humanos. Su ejemplo es seguido por Godzilla, el flagelo de la Humanidad, que deviene su defensor frente a nuevos engendros a los cuales se desplaza el estigma de la contaminación. Tales adversarios se ven típicamente representados en el Monstruo del Smog, la emanación viviente del detritus de las alcantarillas japonesas a la que Godzilla vence en el duelo preceptivo (*Godzilla and the Smog Monster*).

En las permutaciones Noriega lee las marcas de la distensión internacional, del resurgimiento económico de Japón y del establecimiento de una relación más pareja con Estados Unidos. En las metamorfosis de los monstruos percibe el trabajo de un complejo mítico-ideológico en el cual "Mothra, como Godzilla, representa las consecuencias reprimidas de las acciones de Occidente. Inicialmente es el Otro (Occidente) quien causa las contradicciones sociales japonesas, pero es también ese mismo Otro quien ofrece nuevos ideales espirituales junto con las realidades socio-económicas" (Idem, p.70). Los monstruos encarnarían las fuerzas morales y positivas que pueden aflorar de lo negativo, la base de la celebridad de Godzilla en la cultura popular japonesa y de su estatuto cercano al de dios tutelar. Esa percepción de cercanía explicaría el que estas criaturas no reciban denominaciones impersonales al estilo americano ("It" o "Them") sino nombres propios: Godzilla, Rodan, Mothra o Anzilla.

Hemos dado repaso a diversas lecturas de la monstruosidad atómica por entender que cada una posee un grano de verdad. La figura del monstruo alberga sentidos asociados al átomo, al experimento nuclear y sus efectos negativos en la Naturaleza, a la idea de extinción de los dinosaurios -conectada a su vez con el fantasma de exterminio convocado por la guerra nuclear-, a visiones de renacimiento y reproducción, y a la protesta de la tierra y sus criaturas contra el abuso tecnológico. En su vertiente japonesa, la polisemia asigna al monstruo valores éticos (lindantes con lo sagrado), traducible en su desdoblamiento en especímenes "buenos" y "malos", un rasgo desconocido en la serie americana.

Que la serie japonesa sea capaz de llegar a un acomodo con la criatura, mientras que la estadounidense insiste en que la bestia debe morir o ser devuelta a su mundo subterráneo, podría atribuirse a las disímiles vivencias del hecho nuclear en uno y otro contexto cultural.

En cualquier caso, y más allá de las diferencias, lo importantes es que la popularidad de Godzilla a ambos lados del Pacífico -y quizás aquí resida la clave de su significado- evidencia la plasticidad de los monstruos radiactivos para servir de receptáculo del terror y la esperanza de las antiguas víctimas y de los ex-victimarios

### El mutante (humano)

En su mayoría las mutaciones afectan a criaturas del reino animal, aunque en unos pocos casos el monstruo resulta de la mutación de un ser humano. Las víctimas son siempre personas inocentes, cuya única culpa fue pasar por la zona contaminada. En **The H-Man** la abominación gelatinosa que amenaza con disolver a los habitantes de Tokio es el resultado de la licuefacción de un grupo de marineros japoneses sorprendidos por un ensayo nuclear en el Pacífico. En **Outer Limits** los mutantes son científicos irradiados en una central nuclear, convertidos en fuente emisora de radiactividad. En **The Amazing Colossal Man** el monstruo es Manning, un coronel americano que, por salvar a un piloto caído en la zona contaminada por un ensayo atómico, absorbe radiaciones que le hacen crecer por encima de los edificios. Puesto bajo estudio, su trastorno se acrecienta en la soledad: "Pienso que no soy yo el raro (...) No es que yo esté creciendo, ustedes están encogiéndose". Enloquecido por la pérdida de referencias, el gigante huye a Las Vegas destrozando cuanto se cruza en su camino. Por fin, el Ejército acaba con disparos de *bazooka* con el peligro salido de sus filas.

Que un militar se vuelva un peligro público no trasmite una imagen favorable de la institución armada, pero el guión mitiga ese efecto recalcando la marginalidad personal de Manning, un individuo traumatizado por sus vivencias en la guerra de Corea. Incluso "la heroica pero insidiosamente individual acción del coronel (...) puede verse como una evidencia de *hybris*, de orgullo, de separación de la sociedad. Su heroísmo es literalmente traducido en 'grandiosidad' y crece a un tamaño que de hecho lo separa del mundo social y del resto de la Humanidad" (Sobchak, 1993:51). Igual que las arañas, hormigas y dinosaurios, Manning debe ser eliminado. Lo exige un canon narrativo que hace de la aberración nuclear un espectáculo fascinante, y acto seguido procede a su inmolación ritual.

### Coadyuvantes positivos

#### La tecnología

En el cine de horror el arma infalible contra la bestia del Más Allá era una bala de plata; en el de monstruos es la misma energía atómica que los trajo al mundo. La idea de que el antídoto contra los efectos adversos de la energía nuclear consiste en una aplicación de la misma sustancia se aprecia en **The Beast of 20.000 Fathoms**, cuando proyectiles cargados

con isótopos de uso terapéutico acaban con el redosaurio. En **Outer Limits**, el doctor Marshall, el jefe de la central atómica amenazada por una reacción en cadena espontánea, resuelve evitar la explosión ¡detonando una bomba H en la planta!, una operación equivalente a la de intentar apagar un incendio con gasolina. Y efectivamente, las dos fuerzas atómicas se anulan mutuamente; se produce una implosión y el tiempo corre marcha atrás, devolviendo las cosas a su situación inicial. La singularidad del desenlace es significativa: más allá de su clamoroso absurdo, el concepto de implosión expresa un deseo que una y otra vez vuelve a aflorar a la superficie de las películas: el de volver a meter en la botella al genio nuclear.

### La mujer

Casi todos los filmes cuentan con la presencia de una mujer en posiciones subalternas. Lo constatamos en el papel auxiliar de la paleontóloga Leigh en **The Beast of 20.000 Fathoms**, la única persona que apoya a Nesbitt y su hipótesis sobre el monstruo; en la intervención secundaria de la científica Pat, la hija del Dr. Medford en **Them!**; en la científica Lesley en **It Came from Beneath the Sea**, o en Louise, la mujer de Carey en **The Incredible Shrinking Man**. Notemos que aún en sus roles subalternos, las mujeres desbordan la estereotípica pasividad de las doncellas asustadas: son jóvenes instruidas cuyas iniciativas ayudan a eliminar la amenaza. Pat se interna en el hormiguero gigante en una misión crucial, y Lesley contribuye decisivamente al éxito de Peter, el capitán del submarino a la caza del pulpo gigante. Sin salirse de su posición secundaria, las mujeres exhiben un protagonismo que repercute en la relación entre los sexos. De allí el original cierre de **It Came from Beneath the Sea**, cuando Peter le propone matrimonio a Lesley y ella lo rechaza, invitándolo en cambio a escribir un libro juntos. Algo similar sucede en **Them!**: Pat no se enamora del agente del FBI que forma tándem con ella en la lucha contra las hormigas.

### Coadyuvantes negativos

#### Científicos

El monstruo encarna las consecuencias indeseadas de la investigación. Ante ello, los científicos suelen reaccionar combatiendo a su creación, según veíamos. Ahora hablaremos de los filmes donde los científicos mantienen una complicidad objetiva con el monstruo. **Fiends without Face** explora la génesis de ese vínculo *non sancto*. La trama concierne a los militares de una base aérea americana, que deben aventar las sospechas de los lugareños de que sus ensayos con un radar nuclear tienen algo que ver con las extrañas muertes habidas en la comarca. Sus pesquisas aciertan a identificar a los criminales: los entes

invisibles y malignos nacidos de las manipulaciones de un científico-filósofo solitario, el Dr. Walgate. El investigador, un lisiado -un índice de la desproporción entre su extrema cerebralidad y su cuerpo- quiere desarrollar el poder de mover las cosas con la fuerza mental, la telekinesis. "Walgate es el prototipo de científico prometeico seducido por la ciencia, por el deseo de alcanzar un orden perfecto para la humanidad -el deseo de liberar al pensamiento de un hombre, de modo que pueda ejecutar tareas pesadas sin moverse de su asiento -él es un inválido" (Lucanio, 1987:94-9). Descubierta, Walgate comprende que ha ido demasiado lejos y se une a los militares, pereciendo en la lucha contra las creaciones de su mente.

La culpa de Walgate derivaría de su avidez faústica de saber. Algo hay en ella que arrastra al hombre de ciencia a una intimidad nefanda con la Otredad, que lo comunica con lo monstruoso. Así se trasluce en **Attack of the Crab Monsters**, cuando los cangrejos mutantes atraen a los expedicionarios incitando su curiosidad científica, y entablan contacto con uno de ellos, Karl, por medio de un vínculo telepático (la telepatía presenta aquí el sentido de señalar el canal de comunicación congénito entre la mente racional y la Otredad).

La pasión irrefrenable por el conocimiento choca con el sentido común, y si el conflicto estalla, las películas toman parte por este último. Lo vemos en **Tarentula**: "el héroe es Matt Hastings, el médico de Desert Rock, pragmático y mundano; conoce su lugar en la comunidad y está seguro de su sitio en el futuro. Cuando la araña ataca es el único que actúa; sus acciones están motivadas por un sentido del deber y de justicia, y responde a la amenaza no con indagación científica, sino con sentido práctico. Desaparecido Deemer y su ciencia, la gente de Desert Rock puede descansar segura" (Lucanio, 1987:52). A juicio de este autor, las relaciones peligrosas entre la ciencia y la Otredad tienen sus raíces en el arquetipo faústico de la tradición cultural estadounidense. Deemer y Walgate, afirma, pertenecen a la cepa del Adán americano, remontable al personaje del novelista Nathaniel Hawthorne, el Dr. Heidegger. "Su meta es altruista, motivada por un deseo de conocimiento absoluto. Es Adán en la Caída. Tentado y seducido por la serpiente de la curiosidad, invariablemente prueba el fruto prohibido de la experimentación científica" (Ibid, p. 89).

#### Los militares

También hay casos donde los militares actúan de coadyuvantes de la anomalía. En **Return of the Living Dead -remake** de una obra anterior, **The Night of the Living Dead**, que narraba cómo las radiaciones de un cohete resucitaban a los muertos-, un gas reanimador escapado de un depósito del Ejército de Estados Unidos, contamina un cementerio.

Desbordados por la armada de zombies salidos de sus tumbas, los militares responden con un ataque nuclear; pero el humo de los cadáveres volatilizados se condensa en una lluvia que devuelve el agente a tierra –una alusión a las precipitaciones radiactivas–, regando más cementerios y reiniciando el problema a escala ampliada. El Ejército resulta el principal acusado del desastre: por descuidar sus sustancias químicas primero, y por aplicar la solución más contraproducente después. Notemos, además, que en una cita explícita del filme precedente, dos personajes comentan que **The Night of the Living Dead** se inspiró en un hecho verídico, la colaboración del Ejército y la corporación *Dow Chemical* en la fabricación de un gas reanimador de cadáveres. Un dato a retener, por cuanto constituye una de las escasas alusiones a la empresa privada en el modelo, junto con la referente a Nelson, el codicioso empresario de **Mothra**.

**Return of the Living Dead** ostenta la peculiaridad de ser uno de los raros filmes donde se señala la paternidad militar de los engendros del átomo. Este es un aspecto comúnmente silenciado por la ciencia ficción americana, cuyas historias comienzan con el ensayo nuclear en marcha, escondiendo en el "fuera de campo" a sus autores, el personal militar. Mediante este procedimiento, las películas desplazan las cuestiones éticas al desenlace, dando oportunidad a la ciencia y al ejército a redimirse en la lucha contra el monstruo, poniendo un cierre tranquilizador a un fenómeno en cuya eclosión ambas partes estuvieron involucradas.

## Acciones

### Advertir

Las consecuencias imprevistas del experimento nuclear son, por definición, inesperadas. No por ello falta de la trama la persona que es la primera en percatarse del peligro en ciernes, generalmente un científico. Para mayor desesperación de ella, las autoridades en particular y la sociedad en general, se resisten a creer en sus palabras de aviso. A la opinión pública le cuesta enormes esfuerzos aceptar la existencia del monstruo, vale decir, la idea de los efectos adversos de la experimentación atómica. Vencer esa resistencia ocupará al héroe durante gran parte de la narración, que deberá luchar contra la incredulidad y el escarnio al que le someten sus confiados interlocutores hasta que hagan caso de sus advertencias.

### Exterminar

No bien se comprende la magnitud de la amenaza, las acciones de los protagonistas se canalizan en una única dirección: exterminarla. Acabar con ella significa algo más que destruirla; tratándose de criaturas de origen animal, se vuelve imprescindible impedir su

reproducción (la desaforada fecundidad de la Hormiga Reina en **Them!**, colmando de huevos y larvas el subsuelo de Los Ángeles). La destrucción, entonces, se equipara a un acto de esterilización. Como los humanos no se han enfrentado jamás a una situación semejante, el exterminio se convierte en un auténtico experimento. Ninguno sabe a ciencia cierta si el arma sugerida funcionará; sólo queda aplicarla y ver qué sucede. En la gran mayoría de los casos el ensayo finaliza con éxito, restituyendo el orden alterado por el experimento inicial.

### 3.3.3. Desenlaces

La liquidación del monstruo, cumplida en todas las películas, clausura en apariencias la crisis abierta al inicio. Sin embargo, nada garantiza a ciencia cierta que el episodio no se repetirá, pues ningún experto sabe si las radiaciones han dejado de actuar. En **Them!**, después de acabar con las hormigas mutantes, Graham, el protagonista, se pregunta: "Si estos monstruos empezaron como un resultado de la primera bomba atómica en 1945, ¿qué hay de las otras que han explotado desde entonces?". Y recibe de su interlocutor una respuesta cargada de presagios: "Cuando el hombre ingresó en la era atómica abrió la puerta a un nuevo mundo. Qué encontrarán finalmente en ese nuevo mundo nadie puede predecirlo".

La continuidad de la serie japonesa -la más longeva del cine de monstruos- se apoya precisamente en la posibilidad en ciernes de una disrupción del orden natural. En resumen, mientras haya átomos sueltos por el mundo, Godzilla volverá a alzar la cabeza. La aceleración científico-técnica sigue su marcha a toda velocidad, y su motor, la Caja de Pandora nuclear, continúa abierta, pese a los filmes que pretenden haberla cerrarla para siempre. Por consiguiente, nuevos efectos adversos son esperables. Lo corrobora el retorno de Godzilla en 1985, dos décadas después de lo que se había creído la hora final de la serie.

### 3.3.4. Tópicas

Los monstruos tienen su cuna en el desierto. Las hormigas grandes como camiones de **Them!** aparecen en el desierto de Nevada, el campo de pruebas de las primeras bombas A en la vida real. En la misma localización se llevan a cabo los experimentos del Dr. Deemer de **Tarentula**. El desierto está significado como el lugar de la inseguridad, el sitio donde las radiaciones fabrican monstruos y la fuente de inspiración de otras imágenes de aislamiento, inmensidad y soledad convocadas por el cine como hábitat de los monstruos: el mar, los hielos eternos o esa singular combinación de desierto y mar, la isla deshabitada. Godzilla y su prole despiertan de su letargo por los ensayos nucleares en el Pacífico, al igual que el

gigantesco pulpo de **It Came From Beneath the Sea**. Los cangrejos gigantes de **Attack of the Crab Monsters** pululan en un isla desierta. La bestia prehistórica de **The Beast of 20.000 Fathoms** y la gigantesca mantis religiosa de **The Deadly Mantis** salen de su latencia en los hielos del Ártico por causas similares. El desierto y los territorios homologables, las inmensidades despobladas, alimentan y protegen a las criaturas de la Otridad nuclear.

De tales iconos topográficos Sobchak nos brinda una interesante interpretación: "Estos filmes nos sacan de nuestras estructuras mayores, de nuestras ciudades y rascacielos que normalmente quiebran el perturbador vacío del horizonte. Nuestra civilización y sus aparatos tecnológicos son, en el mejor de los casos, un villorrio situado al borde de un abismo. Viendo estas películas, con su abundancia de tomas largas donde las figuras humanas se mueven como insectos, con su insistencia en un paisaje insondable, nos vemos llevados a una visión pesimista del valor del progreso tecnológico y de la habilidad del hombre para controlar su destino. Se nos muestran seres humanos colocados incómodamente contra la vastedad y la intemporalidad del desierto y del mar, recordándonos por el contraste que tierra y agua estaban antes que nosotros y nuestras ciudades y pueblos, y seguirán estando mucho después de que nosotros y nuestros artefactos hayamos desaparecidos. Nos vemos a nosotros mismos -normales, humanos, increíblemente mortales- contra un paisaje pelado, refractario a cualquier endulzamiento que pretendamos aplicarle" (Sobchak, 1993:113-114).

Retengamos de sus apreciaciones la idea de que el desierto y los parajes homólogos conectan con el pasado primordial, configurando un tiempo y un espacio sujeto a la retroactividad del átomo capaz de comunicar el presente con el paisaje de eras prehistóricas. Una conexión intuitivamente captada por uno de los personajes de **Tarentula** cuando comenta, a propósito del desierto californiano que esconde a la araña gigante: "Toda bestia que alguna vez se arrastró o reptó por la Tierra empezó aquí. Todo esto fue un océano".

Al plano horizontal del desierto y los parajes homólogos lo cruza un eje vertical trazado por el movimiento de los monstruos: de abajo hacia arriba -cuando ascienden de sus madrigueras a la superficie-; de arriba hacia abajo -cuando retroceden ante el contraataque de los humanos (el eje vertical queda señalado por el narrador de **Gigantis, the Fire Monster** cuando ante imágenes de archivo de explosiones atómicas y misiles despegando su voz comenta: "estos gigantes monstruos mecánicos nos están abriendo los cielos aunque la Tierra todavía alberga secretos más oscuros y siniestros"). La estructura de profundidad



espacial subyacente al modelo tiene su presentación paradigmática en **Attack of the Crab Monsters**, con sus tres ambientes en juego: la superficie de la isla donde actúan los investigadores; el subsuelo situado por encima del mar: cavernas, túneles, pozos y superficie marina, y el nivel inferior donde tierra y agua se confunden, la querencia de los cangrejos.

Control de la superficie, he aquí la gran cuestión espacial. En la mayoría de los escenarios la humanidad aniquila o devuelve la amenaza al subsuelo, incursionando, a veces, en él (la lucha en las alcantarillas de Los Angeles contra las hormigas de **Them!**). En los restantes los humanos pierden la partida. Lo apreciamos en **The Incredible Shrinking Man**, en la pérdida de la superficie a un ritmo gradual y angustioso. Carey, el protagonista víctima de un empequeñecimiento irreversible, desciende a los niveles inferiores de la superficie y al término de su deriva accede a un especial estado de consciencia, a una fusión cuasi-mística con las cosas en el plano más ínfimo de la Creación. El filme "presenta la historia como una regresión de la civilización al primitivismo, y una unión con el Cosmos anterior a la Caída. En un sentido, la caída de Carey en el sótano es el reverso de la caída de la humanidad de la Gracia. Mas que mantener su visión jerárquica de la existencia y desear dominar a aquellos definidos como inferiores, Carey llega a aceptar un universo sin jerarquías en el cual no necesita afirmar su dominación ni su independencia" (Jankowitz, 1996:191 ss).

En su parlamento final, Carey descubre un sentido a su situación: "Sentí como si mi cuerpo hubiera dejado de existir. Ya no sentía hambre. Ni siquiera sentía ya horror de seguir disminuyendo. Una vez más seguí la ley del instinto. Cada movimiento, cada idea estaban armonizadas con una fuerza desconocida. Seguía haciéndome más pequeño. ¿Hasta cuándo? ¿hasta llegar a lo infinitesimal? ¿Qué era yo? ¿Seguía siendo humano o era el hombre del futuro? Si había otras nubes radiactivas flotando a través de los mares y los continentes, me seguirían otros seres humanos a este mundo nuevo. ¡Qué próximos están lo infinitesimal y lo infinito (...) Sentí que mi cuerpo disminuía, se disolvía, se convertía en nada. Desapareció el miedo y se convirtió en aceptación. Toda la majestuosa grandeza de la Creación debía tener un significado y yo tenía un significado. Sí, yo, el más pequeño entre los pequeños, también tenía un significado. Para Dios, el cero no existe, yo sigo existiendo".

Las palabras de Carey comunican la auto-percepción de una Humanidad empequeñecida por culpa de sus invenciones. Desde su perspectiva infinitesimal, el Universo, que la anticipación verneana había imaginado en continuo encogimiento gracias a las máquinas y

la exploración, se agranda inconmensurablemente (todos los hallazgos icónicos del filme, la casa de muñecas donde se refugia Carey, su combate a muerte con la araña, el lecho en la caja de cerillas, transmiten la misma idea: súbitamente, el mundo le ha quedado grande al ser humano). El mensaje indicaría la necesidad de que los humanos acepten un lugar más modesto dentro del Universo. Los efectos adversos del átomo tendrían entonces el valor de una lección de humildad dada una especie arrogante que se creyó el centro de la Creación.

### 3.3.5. Temporalidad

Todas las ambientaciones son contemporáneas a la fecha de su rodaje. A juzgar por las tramas se trata de una época marcada por los ensayos nucleares y la indagación exhaustiva de los dones del átomo. El experimento, un producto de la aceleración científica, tiene el efecto de intensificar la aceleración. Esta ocurre inopinadamente (el crecimiento desorbitado de la hormiga de **Them!**), aunque en ocasiones es buscada, como en **The Beginning of the End** o en **Tarentula**, donde la aceleración del ciclo vegetal es incitada con el fin de incrementar la producción de comestibles y saciar el hambre mundial: "En 1975", prevé el profesor Deemer, "habrá tres billones de personas, en el año 2000 cuatro billones". A la aceleración demográfica es preciso acompañarla con un aumento parejo de los alimentos. Pero los bienintencionados experimentos redundan en el crecimiento descontrolado de las alimañas (arañas) y las plagas (langostas). Y en una ocasión la aceleración se vuelve contra su inductor, el científico, como lo indica la acromegalia galopante del asistente de Deemer desatada tras inyectarse el suero causante de la mutación de la tarántula. "Demasiado cerebro", parece significar el incidente, y también: "crecido demasiado rápido".

Que la aceleración sea inherente al experimento atómico se explica por el poder del átomo sobre la estructura temporal atribuido en las películas. Su energía encierra la llave del dominio del tiempo, hace de él un territorio maleable, a veces a voluntad, demasiado a menudo incontrolable. El impulso nuclear dispara el reloj evolutivo y, llegado un punto, urge detener su empuje. Sin embargo jamás se escuchará hablar en las obras de prohibir los ensayos (salvo en la serie japonesa, donde se oye decir al científico de **Godzilla vs. Mothra**: "Eso solo constituye una buena razón para acabar con las pruebas nucleares"). El frenazo se circunscribe al *by-product* del experimento: las criaturas con un *tempo* vital descontrolado. En **Outer Limits**, cuyo título apunta a la cuestión del límite de la energía nuclear, el peligro concierne a una reacción en cadena autogenerada e imparable. La solución llega cuando el átomo controla al átomo y la aceleración se invierte. No hay modo

de manejar la aceleración fuera del átomo, se insinúa. No obstante, domeñar el átomo es algo excepcional. Revertir la aceleración suele escapar a los conocimientos de los protagonistas. El único frenazo concebible consiste en eliminar las anomalías, sin tocar las causas. El carácter parcial de la solución condena a las obras de ciencia ficción a una cacería interminable de aberraciones.

De estos cierres en falso de la crisis se aleja **The Incredible Shrinking Man**. Carey, un ejecutivo publicitario de vacaciones en su velero, atraviesa una nube radioactiva en alta mar, tras lo cual comienza a achicarse. Mas esa metamorfosis al final no comporta tragedia alguna. Pasado el pánico inicial, Carey se adecúa a sus disminuidas circunstancias, si bien recostado sobre la autoridad de un Dios tutelar y garante. Pero ese recurso tranquilizador no rebaja un ápice la originalidad del desenlace, que prefirió llevar la trama hasta el límite del decrecimiento del protagonista, en lugar de acatar el final convencional propuesto originariamente, que suponía el hallazgo de un suero del crecimiento (Heredero, 1994:111).

Los avatares de Carey ponen al descubierto la otra faceta de la facultad aceleradora del átomo. A semejanza de la pócima mágica de *Alicia en el País de las Maravillas*, que tomada de un lado agigantaba y del otro encogía, la energía nuclear posee el doble don de apresurar el crecimiento de las criaturas dañinas y de estimular el decrecimiento del hombre. El trastocamiento de perspectivas desestabiliza la elevada posición que la civilización ha creído alcanzar en el Universo. A juzgar por estas fábulas de velocidades enloquecidas, la época de expansión venturosa ha llegado a su término; la aceleración cambia de curso, corre hacia atrás, hacia abajo; se abre la era de la Humanidad menguante.

\*\*\*\*\*

### 3.3. MODELOS CON ALIENIGENAS

Los filmes de este modelo relatan el encuentro entre seres humanos y criaturas del espacio exterior. Los humanos contactan con los alienígenas en sus viajes siderales o por la llegada de éstos a la Tierra. Con frecuencia el contacto toma la forma de un enfrentamiento, donde los alienígenas llevan siempre la peor parte. A diferencia de las ficciones con monstruos, generadoras de una emergencia local o nacional -circunscrita a Estados Unidos o Japón-, el contacto con los extraterrestres repercute globalmente. Plantar cara al desafío externo obliga a la humanidad a olvidar sus querellas y a actuar mancomunadamente. El desenlace

varía entre la victoria humana sobre los extraterrestres o un entendimiento mutuo. La más de las veces la energía nuclear juega un papel de primer orden en las motivaciones del encuentro.

### 3.3.1. Situación inicial

De entrada, el contacto con los alienígenas se entabla en un contexto de Guerra Fría, marcado por la tensión internacional, la carrera armamentista y el desarrollo de armas nucleares. En ese marco el contacto se produce a instancia de los extraterrestres, que vienen al encuentro de la Humanidad. Los visitantes tienen sumo interés por todo lo relativo al átomo, y eso de alguna forma los lleva a aterrizar en Estados Unidos o en su zona de influencia. En las pocas realizaciones donde el contacto acaece en el espacio exterior, tiene lugar en un futuro distante en el marco de la colonización del Cosmos. Aquí el encuentro lo buscan los humanos, como parte de su expansión por el Universo.

### 3.3.2. Actores

#### El científico

El protagonismo de los científicos viene dado porque el encuentro entre las dos especies inteligentes, la terrícola y la extraterrestre, adopta la forma de un reto intelectual que únicamente la ciencia puede comprender y abordar. El contacto con los alienígenas se concretiza en el establecimiento de una relación cognitiva del tipo sujeto/objeto. Pero el presunto objeto se revela una criatura con voluntad y raciocinio que nos encara con la disposición simétrica de tomarnos por pieza de estudio. La exploración mutua acrecienta la relevancia del científico; por un lado, es el encargado de desentrañar el enigma alienígena; a la vez, su saber hace de él un objeto codiciado por los extraterrestres. De la reciprocidad de perspectivas nos sirve de ejemplo *This Island Earth*: en un primer momento, Cal Meacham, el físico nuclear, procede a estudiar a los extraterrestres a través de una de sus creaciones: los planos de un televisor tridimensional; más tard, nos enteramos de que en realidad se trataba de un test de inteligencia mediante el cual los metalunos sondeaban las dotes de Cal, antes de decidirse a reclutarlo.

El héroe científico es, por tanto, el interlocutor privilegiado del extraterrestre. El protagonismo recae en gentes de las ciencias *duras* -biología, física nuclear, astronomía- y nunca en antropólogos ni lingüistas ni otro tipo de expertos en contacto cultural. El encuentro entre las razas inteligentes discurre obligadamente por los carriles de las ciencias de la naturaleza y de la tecnología, el único lenguaje común de las criaturas inteligentes. De

todos los personajes, el científico posee una idoneidad especial para afrontar el contacto y darse cuenta el primero de la llegada de los visitantes del espacio exterior.

Ejemplos sobran: el primero en comprender que el "meteorito" caído en la campiña es una máquina de guerra de otro planeta es Elliot, el joven inventor de **The War of the Worlds**-, en **Abyss**, los oceanógrafos entran en conocimiento de los alienígenas submarinos en ocasión de sus exploraciones en las fosas abisales; en **The 27th Day** la resolución del enigma de las cápsulas destructivas de los extraterrestres no hubiera sido factible sin la investigación de los científicos. Tampoco la silenciosa invasión relatada en **The Cape Canaveral Monsters** hubiera sido descubierta sin la formación en ciencias de Tom, que le lleva a sospechar la presencia de una mano extraña detrás de los fallos de los cohetes americanos. Ni la Tierra hubiera plantado cara al robot de **Kronos** de no haber sido advertida su llegada por el equipo de astrónomos del doctor Elliot.

#### El extraterrestre

El alienígena ejerce de héroe en muy pocas oportunidades. En esos escenarios viene a la Tierra con intenciones amistosas. El caso paradigmático lo pone Klaatu en **The Day the Earth Stood Still**. Plenipotenciario de la confederación galáctica, Klaatu viene a entregar un mensaje a los gobernantes terrícolas. Con tal fin se persona en Washington D.C. con su platillo volador y su robot Gort. Cuando se da a conocer, el ejército, presa del pánico, lo acibilla a balazos. Klaatu, resucitado gracias a la tecnología médica nuclear de su platillo, convoca a sabios de todo el mundo para transmitirles su mensaje: "El universo se encoge cada día y toda amenaza de agresión de parte de un grupo, cualquiera que sea, ya no puede tolerarse. La seguridad debe ser para todos o para nadie. Eso no implica la abdicación de ninguna libertad, salvo la de actuar con malevolencia. Bien lo sabían sus antepasados, pues hicieron leyes para gobernarse y formaron una policía para aplicarlas. Nosotros, los habitantes de otros planetas, hemos aceptado ese principio: disponemos de una organización para la protección mutua de los planetas y la eliminación de toda agresión. Lógicamente, una autoridad suprema se mide por la fuerza de policía que la protege. Para nuestra protección hemos creado una raza de robots con la función de patrullar los planetas en naves como ésta y mantener la paz. En caso de agresión, le hemos dado plenos poderes sobre nosotros; es un poder sin apelación: al primer signo de violencia, reacciona automáticamente contra el agresor. La sanción por haber provocado su acción es demasiado terrible para cualquiera que se arriesgue. De este modo vivimos en paz, sin armas ni ejércitos, tranquilos con la idea de que estamos al abrigo de la agresión y la guerra, libres para perseguir empresas más beneficiosas. Naturalmente, no pretendemos haber alcanzado

la perfección, pero hemos creado un sistema y funciona. He venido a exponerles estos hechos. Poco nos importa saber cómo viven en su planeta, pero si amenazan con tornarse un peligro para los demás, la Tierra será reducida a un puñado de cenizas. Su opción es sencilla: o bien se unen a nosotros y viven en paz, o continúan con su nefasta actividad y desaparecen para siempre. Su futuro no depende más que de ustedes mismos. Esperamos su decisión". Dicho lo cual, Klaatu parte de regreso dejando a Gort encargado de reprimir las violencias humanas.

Este parlamento sin desperdicio indica que los visitantes asumen funciones heroicas con el propósito de enmendar los asuntos terrestres. Y lo hacen poniéndose en el plano superior de una autoridad tutelar. ¿En qué instancia ideológica se funda esta figura arbitral? La cuestión fue tratada por Barthes a principios de los años '50, en ocasión del apogeo de una nueva "psicosis marciana", esta vez vinculada a la fase temprana del fenómeno OVNI, cuando se afirmaba que los platillos provenían de Marte. "Esta psicosis está fundada sobre el mito de lo idéntico, es decir del doble. Pero aquí, como siempre, el doble está adelantado, el doble es juez. El enfrentamiento del Este y el Oeste ya no es el puro combate del bien y del mal, sino una suerte de conflicto maniqueo; librado bajo los ojos de una tercera mirada (...) Pero ese juez -o más bien ese supervisor- lo acabamos de ver cuidadosamente reinvestido por la espiritualidad común y, en consecuencia, diferir muy poco de una pura proyección terrestre (Barthes, 1981:44). Lúcidamente, Barthes capta el trasfondo religioso de esa atribución de jurisdicción a un ente no terrenal -los marcianos del folklore moderno-, pues ese poder arbitral suprahumano roza el lugar conferido por la religión a la divinidad.

Que la figura tutelar del alienígena arrastra consigo connotaciones religiosas queda confirmado tan pronto consideramos los rasgos que aproximan las andanzas de Klaatu a la Pasión de Cristo: un enviado del cielo de semblanza antropomórfica, baja a la Tierra con un mensaje de paz y adopta el nombre de Carpenter ("carpintero" en inglés); no es escuchado ni reconocido, a pesar de que practica un milagro (detiene la circulación de la energía en la Tierra por media hora, rotación espacial inclusive). Muere a balazos disparados por los soldados, y su cuerpo es trasladado al platillo, donde técnicas misteriosas le hacen resucitar<sup>10</sup>. Y culmina su apostolado con un sermón trufado de promesas y amenazas, antes de retornar al cielo, dejando al albedrío humano escoger entre la salvación o la perdición.

<sup>10</sup> La connotación religiosa del personaje resultaba tan evidente que la *Brenn Censorship Office* -organismo encargado de velar por la 'corrección' ideológica de los filmes de Hollywood- objetó a los productores el episodio de la resurrección de Klaatu argumentando que sólo Dios puede hacer cosas semejantes. Hubo que corregir el guión y subrayar que se trataba de un regreso a la vida de carácter pasajero (Brosnan, 1991:61).

Alusiones religiosas se registran también en **The War of the Worlds**, la adaptación de la novela homónima de H.G. Wells. El poderío cuasi-divino de los alienígenas queda enunciado cuando un personaje dice: "He calculado que los marcianos pueden apoderarse del globo en seis días", y otro le replica: "Los mismos que tardó Dios en crearlo". La fe interviene en la persona del pastor que se interpone entre el primer plato volador aterrizado y las tropas dispuestas a disparar: "Son seres vivientes", explica a los soldados, y avanza, Biblia en mano, a la nave extraterrestre, sólo para ser desintegrado por rayos emitidos desde ella. Finalmente, cuando el triunfo marciano parece inevitable y los humanos rezan sus últimas oraciones en la iglesia; la intervención divina se manifiesta por medio de "las más pequeñas cosas que Dios en Su sabiduría puso sobre esta Tierra", las bacterias, según apunta una grave voz *over*. Con lo cual, la oportuna aparición de los microbios que en Wells tenía carácter fortuito adquiere el sentido de un milagro. El desenlace pone una nota de escepticismo sobre el poder de la ciencia: Elliot "descubre la futilidad de su saber de cara a los invasores, y el mundo es salvado únicamente cuando él se despoja finalmente de su tecnología y autoridad, y abraza la fe cristiana de la mujer" (Jancovich, 1996:48).

Quizás donde el trasfondo divino del árbitro alienígena quede más al descubierto sea en **Red Planet Mars**. Esta obra pretende que Jesucristo también se encarnó en Marte, forzando la metamorfosis del Marte supercientífico de la serie literaria en un espacio confesional habitado por criaturas que, además, saben perfectamente cuál es su bando en la Guerra Fría que enfrenta a los terrícolas. Así, al llegar a la Tierra los primeros mensajes de fe emitidos desde Marte, el régimen ateo de la Unión Soviética se derrumba y el Patriarca de Rusia es instalado en el Kremlin. Tras este inesperado anticipo de la caída del Muro, el siguiente mensaje marciano llega con felicitaciones: "Lo habéis hecho bien, Mis fieles servidores". La máscara ha caído: en las palabra de los alienígenas resuena la voz del buen Dios<sup>11</sup>.

Años más tarde, la divinización del extraterrestre toma una dimensión inédita en un filme alemán, **Der Botschaft der Göttern** (El mensaje de los Dioses), adaptación del libro homónimo de Erich von Däniken. Este pseudo-documental explora la hipótesis de que los

---

<sup>11</sup> Este desenlace posee fuertes semejanzas con lo observado por Barthes a propósito de ciertos comentarios provocados por la "psicosis marciana" de los platillos voladores a principios de los años '50. "Los marcianos, ha dicho *Le Progrès* de Lyon, tuvieron necesariamente un Cristo; por lo tanto tienen un Papa (además del cisma abierto); de no ser así, ho habrían podido civilizarse hasta el punto de inventar el platillo interplanetario. Para ese diario, la religión y el progreso técnico, bienes igualmente preciosos de la civilización, no pueden marchar separados. 'Es inconcebible', escribe, 'que seres que alcanzaron tal grado de civilización para poder llegar hasta nosotros por sus propios medios, sean paganos. Deben ser deístas, reconocer la existencia de un dios y tener su propia religión'" (Barthes, 1981:44).

alienígenas nos habrían visitado en el pasado, a juzgar por las presuntas huellas dejadas en la cultura precolombina y en la Isla de Pascua, en el Viejo Testamento y en los Vedas hindúes. Antropomorfos, altos, munidos de escafandras y vehículos espaciales, los "astronautas" de la Antigüedad habrían transmitido migajas de su tecnología a las balbuceantes civilizaciones terrícolas, antes de marcharse tan misteriosamente como llegaron, perdurando en las leyendas de sus beneficiarios bajo la apariencia de dioses mitológicos. De hecho, **Der Botschaft der Göttern** da a entender que la destrucción de Sodoma y Gomorra se debería a un castigo atómico dispuesto por los visitantes en ejercicio de un poder parecido a la agencia divina, interpretación que transforma a las dos ciudades bíblicas en las Hiroshima y Nagasaki de la Antigüedad. Relato de ciencia ficción que no quiere decir su nombre, este filme recicla tópicos y personajes del género en una mescolanza disfrazada de investigación arqueológica, al servicio de la idea del impulso cultural prodigado por los alienígenas<sup>12</sup>.

### El piloto

El piloto/astronauta protagoniza las películas en donde el contacto con los alienígenas tiene lugar en el espacio. En estos escenarios los astronautas figuran de agentes de la expansión interplanetaria de la Humanidad. Diferenciamos dos fases en ese movimiento: los albores de la exploración espacial, con los astronautas ejerciendo de exploradores del espacio (**Rocketship XM**), y una etapa posterior, con los pilotos cumpliendo operaciones de rutina en un universo sometido a la *pax humana* (Adams, el comandante de la astronave de **Forbidden Planet**, de patrulla por un espacio semicolonizado; y la piloto Ripley, de **Aliens**, al rescate de colonos atrapados en un planeta copado por los alienígenas).

En las primeras dos obras la actitud que prima en los astronautas frente al contacto es de tipo cognitivo. En **Rocketship XM** el saber generado en la interacción con los extraterrestres posee valor admonitorio, ya que los marcianos trogloditas que les salen al paso a los astronautas son los remanentes de una civilización que se destruyó a sí misma con la guerra nuclear. La sorpresa es mayúscula: "De la Era Atómica a la Edad de Piedra! ¡Tenemos que regresar a la Tierra para contárselos", exclama uno de los tripulantes. Igualmente **Forbidden Planet** trabaja el motivo de la raza alienígena extinguida por su

---

<sup>12</sup> Puesto a justificar la venida a la Tierra de los extraterrestres en tiempos remotos, Von Däniken se ve en la necesidad de apelar a los socorridos marcianos: "¿Les obligó su planeta natal, cada vez más escaso de oxígeno, a explorar nuevas regiones habitables? (...) ¿Logró salvarse una parte de la población marciana en algún planeta vecino?" (Däniken, 1975:149). Aquí retorna un tópico del cine de los años '50, con un matiz: lo que en las películas daba motivo a la invasión marciana se torna en el escritor en coartada de su pasada colonización de la Tierra en la Antigüedad. La ciencia ficción se copia a sí misma, pero de modo vergonzante.



desmanejo nuclear. La "misteriosa fuerza planetaria" que acabó con la colonia de Altair IV, según descubren Adams y sus hombres, es producto de las manipulaciones perpetradas por un científico megalómano con los reactores nucleares dejados por los extintos Krell.

Muy distinto ocurre en *Aliens*: allí también se enfrentan los astronautas a un misterio de apariencia similar, la desaparición del personal de la estación minera del planeta Caronte, pero el fenómeno responde a causas de distinto orden: un ataque de las feroces criaturas que han fijado su guarida en la central atómica de la colonia. Ante tal panorama las actitudes cognitivas tienen poco juego, pues se impone un combate sin cuartel, en este caso contra los entes que tienen en su poder a la niña huérfana, conforme a la pauta fijada por los *Westerns* alusivos al rescate de la mujer blanca de las manos de la Otredad hostil, los indios.

Destaquemos que en los universos por donde viajan los pilotos/astronautas, la energía nuclear aparece completamente normalizada e incorporada a la vida cotidiana en calidad de combustible de las aeronaves, suministro energético o armamento de uso convencional.

#### La humanidad

A raíz del contacto con los extraterrestres, el conjunto de la especie humana se ve proyectada a un protagonismo forzoso, a través de una conciencia planetaria o gobierno mundial. En *The Day the Earth Stood Still* la cuestión del gobierno mundial es introducida de modo especular: los alienígenas se agrupan en una confederación intergaláctica y Klaatu, su emisario, busca una institución similar como interlocutor. Pero el extraterrestre pone el dedo en la llaga cuando rehusa entregar su mensaje a la ONU porque en ella, apunta, no están representados todas las naciones del planeta<sup>13</sup>. La ausencia de una representación planetaria digna de su nombre saca a relucir la inmadurez política de los terrícolas. Incapaces de autogobernarnos, deberemos someternos a la supervisión de robots implacables y autoritarios del estilo de Gort. A la Humanidad se la pone ante un contrato social en virtud del cual, a fin de evitar la destrucción fratricida, debe plegarse a un poder

---

<sup>13</sup> Al inicio del filme "tenemos una serie de emisiones en varias lenguas, un montaje que crea una simultaneidad global de la experiencia y la respuesta humana. Periodistas de fama mundial por sus estilos personales de retórica y comunicación nos cuentan de la espacionave en órbita alrededor de la Tierra; este tipo de montaje es también repetido después que el vehículo aterriza en Washington, D.C. El efecto de estas secuencias rápidamente cortadas y narradas no es sólo vehiculizar información sino también crear autenticidad, tensión y urgencia. Constantemente nos recuerdan también que éste es un asunto global. La primera función de estas emisiones, sin embargo, es transmitir de modo económico y creíble la opinión pública y sus reacciones, y nos condicionan desde el comienzo a mirarlas como auténtico barómetros del sentimiento global" (Sobchack, 1993:193).

exterior sin abdicar de ninguna otra libertad que la del ejercicio de la violencia. El gobierno mundial, de tal modo, viene impuesto desde afuera.

La preocupación por la unidad política expuesta en el filme presenta un cariz distintivamente estadounidense. Lo delata el episodio en el cual Klaatu visita con su amiga terrícola el Lincoln Memorial. Tras leer el mensaje de Lincoln grabado en el monumento<sup>14</sup>, exclama: "¿No son estas buenas palabras?", y remarca que Lincoln es la clase de gran hombre con quien él querría discutir el destino de la Tierra. El embajador extraterrestre no justifica su preferencia, pero no cuesta imaginar sus razones: Lincoln fue un líder democrático que supo unificar una nación en vías de disolución. Sólo que en el escenario visitado por Klaatu, el encono fratricida de la Humanidad se ve agravado por la tentación de dirimir sus querellas con armas atómicas. Frente a ese panorama, la solución sugerida en **The Day the Earth Stood Still** pasaría por la entrega de los arsenales terrícolas a una autoridad interplanetaria, una variante de Naciones Unidas del Cosmos con poder de policía.

La unificación política se presenta más tangible en una película posterior, **War of Satellites**, ambientada en un futuro cercano en donde la exploración espacial ha trascendido las banderas nacionales y corre a cargo del Consejo de Seguridad de la ONU. Y alcanza un estatuto universal en **Forbidden Planet**, película en la cual la unificación de la Humanidad está presupuesta en el nombre de la espacionave comandada por Adams, *United Planets Cruiser C-57D*, una denominación indicativa de algún tipo de asociación interplanetaria.

No estamos solos en el Cosmos, nos dice la llegada de los alienígenas. La noticia pone a la Humanidad ante dos opciones ineludibles: asociarse a los nuevos vecinos mediante la incorporación a una ONU interplanetaria si vienen en son de paz; o aislarse de ellos de mostrarse beligerantes. La última variante sostiene la trama de **This Island Earth**, el relato de la lucha entre Zahgon y Metaluna, en la cual se implica a los terrícolas. Mientras en **The Day the Earth Stood Still** se discute si debemos ser admitidos a la asamblea de los planetas civilizados, **This Island Earth** sugiere que mejor nos mantengamos al margen, pues afuera todos están peleando. Al sentimiento unificador se responde con un sentir aislacionista. "Nuestro planeta es un fragmento de la periferia, ignorado por los políticos del Universo, y hay ventajas que ganar de esta desvinculación" (Warren, 1982:230).

---

<sup>14</sup> Klaatu se refiere al mensaje de Gettysburg, en donde Lincoln, en plena guerra de Secesión, exalta los valores de la "Unión" por encima del sectoralismo, los valores universales por sobre los particulares.

## Oponentes

### El alienígena

Si el alienígena benévolo tiene su apoyatura actancial en el relato crístico, el maligno se inspira en la pauta narrativa legada por H. G. Wells. En el capítulo precedente analizamos el *modus operandi* de la inversión wellsiana en *The War of the Worlds*, viendo cómo los alienígenas encubren extrapolaciones de la humanidad del presente: Wells homologa los terrícolas a los nativos de las "tierras vírgenes", (los tasmanios) y los marcianos a un ejército colonial (el británico) lanzado a la conquista de territorios y al genocidio de sus habitantes. De esa manera, el novelista recrea a escala cósmica las desigualdades entre Occidente y el resto del mundo, y con ellas las relaciones de poder asimétricas fundadas en el sometimiento de la cultura tecnológicamente rezagada a la más avanzada. En esta perspectiva la civilización alienígena queda homologada al imperialismo.

Reflejando la pauta wellsiana los invasores del cine proceden de un estadio ultra-desarrollado conforme al canon del futuro moderno, entendido como una etapa de superior acervo científico-técnico. Versión adelantada de nuestra civilización, los alienígenas se nos parecen demasiado: se ayudan con robots, se interesan por el viaje espacial, y sienten una viva inquietud por el control del átomo. Lo único que nos separa es el desfase tecnológico, acreditado por su dominio del viaje interplanetario y la celeridad de sus platillos; pero en la medida que tales atributos son propios de una fase superior de desarrollo, nada nos impedirá acceder a ellos dado un lapso suficiente de innovación. Así nos lo indica en **Forbidden Planet**: en un futuro distante el platillo volador se convertirá en el medio de transporte de los terrícolas. E idéntica apropiación afectará a los demás avances extraterrestres; se lo oímos pronosticar al comandante Adams: "Dentro de un millón de años la raza humana se arrastrará al lugar donde se hallaban los Krell en su gran momento de triunfo y tragedia". El saber alienígena traza un horizonte que tarde o temprano alcanzaremos.

Pero Wells no se limita a modelar a sus alienígenas a base de extrapolaciones sociales; en su definición concurren rasgos anticipatorios de la evolución biológica de la especie humana. Tal el estereotípico Gran Lunar de su novela *First Men in Moon*: un selenita de cuerpo esmirriado y cabeza enorme y calva, signos de una hiperespecialización cerebral a expensas del desarrollo físico, un icono del hombre del futuro<sup>15</sup>. En el cine ese estereotipo

<sup>15</sup> Dos líneas mitológicas convergen y coexisten en la etnología extraterrestre del cine: por un lado, la de los enanos hidrocefalos, que combinan a los diminutos y malévolos personajes de las leyendas nórdicas (elfos, nibelungos, gnomos) junto con el fenómeno de la encefalización como marca distintiva del ser humano (en

morfológico se refleja en el mutante de **This Island Earth**, un engendro antropomórfico con un cráneo descomunal; en los marcianos calvos de **Rocketship XM**; o en la gigantesca masa encefálica que representa al alienígena de **The Space Children**.

Proyecciones sociales y biológicas definen entonces al adversario del cine de invasiones. Por sus pantallas transitan extraterrestres tecnológicamente avanzados, empeñados en adueñarse de nuestro planeta porque el suyo agoniza (**War of the Worlds**; **The 27th Day**), para apoderarse de nuestra energía (**Kronos**), para colonizar la Tierra (**The Atomic Submarine**) o para sofocar en la cuna la expansión espacial humana (**The Cape Canaveral Monsters**, **War of Satellites**). Ahora bien, ¿quién es el alienígena? ¿Qué significa su Otredad? Teniendo en cuenta el sustrato ideológico del canon wellsiiano, ¿no sería coherente ver en los invasores la extrapolación del imperialismo *yanky*, producto de la mala conciencia de los cineastas estadounidenses?<sup>16</sup> A decir verdad, el esqueleto de los relatos se ajusta bastante a la antinomia colonizador/colonizado fijada por Wells. Sin rechazar esa lectura, creemos que el oponente alienígena encierra otras lecturas dignas de examen.

Una interpretación bastante difundida postula que los extraterrestres expresarían de modo subliminal las paranoias macartistas: bajo la máscara erizada de cilios y tentáculos del invasor se agazaparía el enemigo comunista<sup>17</sup>. La proliferación de agresores del espacio reflejaría ante todo la coyuntura de Guerra Fría. A esta posición le reconocemos un punto de verdad: hay señas macartistas en la vinculación de comunistas y platillos voladores afirmada en **The Flying Saucer** (1948), donde el artefacto resulta ser la invención de un científico ruso ávido por vendérselo a los americanos; en **The 27th Day**, donde el alemán, el americano y la británica forman una alianza occidental *de facto* contra el intento

---

antropología, el volumen encefálico es un indicador de evolución biológica de los homínidos); por el otro, la vertiente de los alienígenas de alta estatura y largos cabellos, bellas e idealizadas criaturas en las que Meheust ve el sello de la mitología angélica (Meheust, 1978:129 ss).

<sup>16</sup> Hipótesis de este tenor se ven abonadas por una tradición literaria de ciencia ficción de inconfundible vocación imperialista (las guerras futuras). Un caso paradigmático lo representa la recepción estadounidense a la novela *The War of the Worlds*, a finales del siglo pasado. A la afrentosa derrota terrícola en el campo de batalla británico relatada por Wells, la literatura local responde inmediatamente con *Edison's Conquest of Mars*, de Garret P. Serviss (Franklin, 1980:156). Esta narración tiene por argumento el contraataque terrícola liderado por el inventor Thomas A. Edison, una figura enormemente popular en esos años. Edison organiza una armada y se lanza a la conquista de Marte. De un texto al otro vemos cómo un sentimiento de culpa muda en furor expansionista. Resulta sugestivo asociar esa relectura con un hecho coetáneo: la guerra de agresión iniciada por Estados Unidos contra España a raíz del hundimiento del *Maine*.

<sup>17</sup> Brosnan, por ejemplo, opina que *Invasion of the Body Snatchers*, al tratar la alevosa invasión alienígena "jugaba con los temores de una subversión comunista de los años '50, como tantos otros filmes del período (...) Todavía pienso que las personas-vaina se supone que representan sucios Rojos comunistas infiltrados" (1991:78). "Biskind llega a conclusiones similares: sostiene que *The Thing from Another World* asocia el alienígena a la agresión soviética" (Jancovich, 1996:32).

soviético de destapar la Caja de Pandora alienígena; y en **The Cape Canaveral Monsters**, con su comando extraterrestre ocupado en sabotear el esfuerzo espacial terrícola -una de las saboteadoras responde al nombre eslavo de Nadia, no casualmente-, aunque en la práctica se ceba con los misiles americanos. Por último, el ensañamiento de los extraterrestres con Estados Unidos, sempiterno blanco privilegiado de sus agresiones, sumado a la ausencia de la URSS de los escenarios de la invasión<sup>18</sup>, presta cierta credibilidad a la tesis del alienígena entendido como imagen fantasmática del 'peligro' comunista.

Pero erraríamos si sólo viésemos en el tropel de alienígenas la emanación del KGB y el Ejército Rojo. Sobre todo porque no explicaríamos los filmes que exploran analogías en otras direcciones. Por ejemplo, aquellos que, por medio de los extraterrestres, ponen a los terrícolas ante el espejo de su escalada armamentista. La confrontación con esa inquietante realidad se dramatiza en el encuentro con una civilización extinguida por el mal uso del poder atómico (los marcianos de **Rocketship XM**; los metalunos de **This Island Earth**, los Krell de **Forbidden Planet**). El fin de las razas que sabían demasiado posee un valor didáctico, al impartir a los humanos la lección del holocausto sufrido en carne ajena.

Otra faceta de los alienígenas sale a luz con el Monstruo del Id que agrede a Adams y a los suyos en el planeta Altair IV (**Forbidden Planet**). La criatura resulta ser un producto de la conjunción de la mente de un científico humano demasiado osado con la sabiduría nuclear de la civilización Krell. El ente está constituido de energía pura (la visión del extraterrestre como un ente íntegramente energético se repite en **Kronos**, en la bola de electricidad llegada del espacio exterior que invade el cuerpo del doctor Elliot). Finalmente, es destruido por la explosión de los reactores dejados por los Krell. La imagen del alienígena presentada bajo estos rasgos reenvía a una Otredad del átomo entendida como el lado oscuro de la ciencia, pero también a una visión casi animista de la energía, susceptible de adquirir vida propia.

Ninguna de las cuatro interpretaciones resultan incongruentes entre sí. En grado aún más pronunciado que los monstruos del modelo antecedente, el alienígena aparece como un receptáculo proteico, capaz de dar cobijo a angustias diversas del público estadounidense, que abarcan desde la mala conciencia imperialista, el temor a un ataque soviético hasta la pesadilla de ser victimizados como los habitantes de Hiroshima y Nagasaki por una

---

<sup>18</sup> En **The War of the Worlds** se alude a la destrucción de ciudades y países en todo el mundo, pero jamás se menciona a la URSS y sus aliados, inexplicablemente ausentes de la gran lucha de la Humanidad. La Guerra de los Mundos se restringe al "mundo libre".

potencia nuclear aplastante. Por cierta oscura ley de la economía de lo fantástico, cuanto más imprecisa se muestra una amenaza, más impacto tendrá en el espectador. Quizás resida en las sinergias de los miedos combinados la fuente motriz de su ubicua función de oponente.

### Autoridades

El cine de invasiones sólo registra un caso en que la función oponente es desempeñada por los militares y las autoridades: **The Day the Earth Stood Still**. Los villanos son los militares estadounidenses, que no vacilan en ocupar Washington con sus tanques, con el propósito de impedir que Klaatu entregue un presente de buena voluntad al presidente de Estados Unidos; faena que rematan asesinando a sangre fría al portador del mensaje de paz. La crítica implícita a su actitud belicista y xenófoba ha estimulado interpretaciones proclives a ver en ella un signo del anti-militarismo militante del filme ("un verdadero llamado al pacifismo y a la tolerancia", se entusiasma Andrevon, en *Cinema d'aujourd'hui*, p.27). Jancovich matiza este juicio categórico advirtiéndole que las fuerzas armadas "son presentadas como un problema únicamente en la medida en que funcionan para defender los intereses de una nación individual, en lugar de los intereses universales (Jancovich, 1996:42)<sup>19</sup>. En cualquier caso, las películas no muestran al ejército obrando a la altura de las circunstancias.

### Coadyuvantes positivos

#### El científico

El vínculo profundo entre hombres de ciencias y alienígenas asume en ocasiones una faceta positiva. Barnhardt, el físico de asombroso parecido físico a Einstein<sup>20</sup> de **The Day the Earth Stood Still**, actúa de enlace entre Klaatu y la Humanidad cuando los demás canales

<sup>19</sup> El filme procura repartir equitativamente las culpas, señala Jancovich. Cuando se intenta organizar una reunión internacional para recibir a Klaatu, el presidente estadounidense trata de apaciguar a los soviéticos aceptando su exigencia de que el encuentro se celebre en Moscú, y es el gobierno británico el que complica las cosas al negarse a participar de la reunión de realizarse en la Unión Soviética (Jancovich, 1996:42-43).

<sup>20</sup> En la cultura de masas el nombre de Einstein posee una interesante polisemia. Aunque el científico alemán tuvo poco que ver con la génesis de la bomba A -no hizo ningún descubrimiento relativo a la física del núcleo ni a la fisión-, es considerado el antecesor de un movimiento que culminaría en la infatuación técnica de la humanidad. Al nombre "Einstein" se ha ligado la creencia en una obsesión con la capacidad científica, semillero de los diversos "monstruos de Frankenstein" paridos por el avance de la ciencia en el presente siglo (V. Friedman & Donley, 1985). El mito einsteniano cuajó en una portada de 1946 de la revista *Time*, que superponía la efigie de Einstein a una imagen del hongo atómico y la célebre fórmula  $E=MC^2$ . La campaña pacifista encarada por aquel en la posguerra añadió otro ingrediente a su imagen mítica. El cine acogió al mito en **Seven Days to Noon**, filme británico de 1950 protagonizado por un físico arrepentido de su participación en la investigación atómica. El científico amenaza volar Londres con un explosivo a menos que Gran Bretaña inicie su desarme nuclear.

fallan. Reunido en su laboratorio con Klaatu, éste le revela el secreto de la propulsión atómica, una muestra del capital científico-técnico que los alienígenas compartirían con los humanos si optasen por seguir la senda de la paz. La interrupción de la rotación de la Tierra inducida por el visitante convence a Barnhardt de la seriedad de sus palabras y decide asistirlo, demostrando con ello que "no es ni un apéndice de los militares ni un iluso que se opone a ellos, sino que tiene suficiente iniciativa como para ayudar a Klaatu" (Llinás, 1994:24). A falta de una ONU suficientemente representativa, Barnhardt arreglará un encuentro de Klaatu con la asamblea de científicos llegados de todo el mundo, instituidos con este acto en los interlocutores válidos de las inteligencias del espacio exterior.

La preferencia de Klaatu "por la ciencia sobre la política también se relaciona con la racionalidad. Los políticos se asocian con la defensa de intereses particulares, mientras los científicos son presentados como objetivos y racionales. Están supuestamente por encima de las "pequeñas rencillas" de la política y entregan verdades universales de un modo racional y lógico. Por esta razón, pueden vencer la irracionalidad que divide al mundo y unirse por el bien de todos" (Jancovich, 1996 :45). Klaatu mismo es un científico, y su empatía con sus pares terrícolas derivaría de la fraternidad universal de los portadores de la razón científica.

#### Los robots

El autómatas es por naturaleza un auxiliar de su creador, el héroe. Klaatu, por ejemplo, tiene a su servicio a Gort. Dicho robot "es una prolongación de su amo, inexpresivo, con mirilla, pétreo, no es otra cosa que una herramienta sin autonomía, esclavo perfecto de Klaatu, es el subordinado ideal" (Freixas y Bassa, 1994:45). Al partir Klaatu, Gort queda en la Tierra en representación de la Confederación, en funciones de vigilante y árbitro de la escena terrícola. **Forbidden Planet** propone otro exponente de robot servicial, Robby, el asistente del doctor Morbius y su hija Altaira (en esta adaptación de *La Tempestad* de Shakespeare, Robby sustituye al bondadoso espíritu del aire, Ariel, en tanto el papel del nefando Calibán es asignado al Monstruo del Id). A Robby su programación le inhibe de causar daño a las personas; en caso de recibir una orden en ese sentido entraría en cortocircuito. De tal forma sus creadores le han inculcado una bondad congénita (parecida a un reflejo condicionado).

En orden cronológico le sigue Bishop, el científico-androide de la tripulación de **Aliens**. Externamente idéntico a un hombre, Bishop despierta la desconfianza de la astronauta Ripley, quien barrunta una siniestra vinculación entre el autómatas y los alienígenas. Al final sus temores se revelan infundados: ciencia y robot, fundidos en una unidad, juegan sin

reservas a favor del bando humano. Bishop le salvará tres veces la vida y a lo último se sacrificará por ella, conforme al libreto del fiel subalterno que se sacrifica por su jefe.

Los autómatas, en suma, ejercen una función protectora de los protagonistas (excepción hecha de Kronos, el robot del filme homónimo; en realidad la prótesis metálica del alienígena oculto en su interior). El ejemplo extremo de esa disposición tutelar es Gort, una suerte de Casco Azul automatizado destinado a proteger a los humanos de sí mismos. Su papel paternalista en la narración sugiere que la técnica avanzada en él encarnada puede brindar un reaseguro contra las tendencias suicidas de los humanos.

### La mujer

Acompañante, asistente y objeto de amor del héroe, la mujer figura en la mayoría de los filmes examinados. Interviene en calidad de científica, como la física Ruth en **This Island Earth**, o de periodista, médico, burócrata o sin cualificación, como Silvy, la sobrina del pastor en **The War of the Worlds**. Con todo, su estatuto profesional no le parece relevante a Lucanio, para quien "es simplemente un ardid para tenerla cerca del alienígena, y una vez que el invasor la encuentra se torna en la arquetípica 'damisela en peligro', y por tanto en un símbolo de la tradición romántica" (Lucanio, 1987:81). Respalda su juicio en el análisis iconográfico de los *posters* publicitarios de las películas: en ellos la mujer siempre es "pintada indefensa, atrapada en las garras del monstruo; pero su aspecto aterrorizado y gesticulante es secundario al estado de su indumentaria, cercano al desnudo. Con el énfasis puesto en la exhibición de pechos y piernas, aparece suspendida entre el hombre y el monstruo, y como tal, la imagen es una descripción aberrante pero a la vez afinada del papel de la mujer en los filmes de invasiones alienígenas: es un objeto, buscado como trofeo tanto por el hombre como por el monstruo" (Ibid, p. 79). Esta interpretación de los carteles nos parece irreprochable; no obstante, no coincidimos con la nula importancia que da Lucanio al rol profesional asignado a las mujeres en las tramas, un rasgo que abordaremos en el apartado dedicado a la función 'femenina' en la filmografía considerada en su conjunto.

Lo indiscutible es que la estructura melodramática observada en los filmes del holocausto y de monstruos se repite en las ficciones con alienígenas, combinando las peripecias del contacto con el romance entre el héroe y su coadyuvante. Para muestra, los enlaces entre Cal y Ruth en **This Island Earth**, entre el astrónomo Les y su novia Vera en **Kronos**, entre la británica Eve y el americano Jonathan en **The 27th Day**, entre Silvy y el médico Forrester en **The War of the Worlds**, en el amor platónico de Klaatu y Helen, la viuda que le socorre en **The Day the Earth Stood Still**. Con todo, la asociación entre mujer y



melodrama se rompe en una realización tardía, **Aliens**. Aquí el objeto afectivo de Ripley no es ninguno de sus compañeros de misión sino la huérfana raptada. Repárese en que esta inusual conducta femenina (un sentimiento maternal donde los tópicos prescribían una actitud sensual) no viene ligada a una posición subalterna: la astronauta es una protagonista de primera línea.

## Dios

La intervención divina se expresa en **The War of the Worlds**, si damos crédito a la voz *over* que explica la acción de las bacterias terrestres contra los marcianos como la manifestación del designio de Dios. Inversamente, en **Red Planet Mars** el Ser Superior ejerce su voluntad desde Marte, en esta ocasión contra los comunistas de la Tierra, a la sazón enemigos declarados de la Humanidad. Lo interesante de ambos relatos es su coincidencia en la promoción de la figura arbitral divina como último garante del contacto, de modo que éste no redunde en perjuicio de los humanos.

## Coadyuvantes negativos

### El científico

Al igual que los alienígenas benignos reciben el apoyo de científicos terrícolas, los malignos también disfrutan de la asistencia, consciente o inconsciente, de los hombres de ciencia. Tal es el caso del doctor Morbius -un nombre que sugiere lo mórbido, lo enfermo- de **Forbidden Planet**. Su complicidad con la "misteriosa fuerza" que ataca a la expedición del comandante Adams responde a su ansia ilimitada de conocimiento. El supuesto extraterrestre, el Monstruo del Id, es en parte una emanación de su mente, una filiación que recuerda a los malévolos entes engendrados por el Dr. Walgate de **Fiends without a Face**. Morbius, como Walgate, se niega a aceptar que el monstruo es la expresión de su Id (el Ello freudiano). Los dos "son incapaces de admitir su propia debilidad; de admitir que incluso son capaces de acciones y pensamientos bárbaros y primitivos. Sus experimentos en los misterios de la vida y su búsqueda de conocimiento absoluto les deparan la muerte" (Lucanio, 1987:94). En la misma línea, las alusiones psicoanalíticas en **Forbidden Planet** impugnan la imagen equilibrada del hombre de ciencia: el Monstruo del Id se nutre de una anomalía psíquica: la represión emocional de Morbius, dechado de personalidad ultra-racional y controlada. El científico, "bajo su disfraz de intelectual liberal, es en realidad un egomaniaco elitista" (Jancovich, 1996:262).

Pero esta especie de ectoplasma no es sólo un desgajamiento del lado perverso de Morbius. En su gestación intervienen los reactores de los Krell, la maquinaria que les confirió el

poder de la "creación pura" a partir del pensamiento. Igual que sucedía con Walgate, que nutría sus creaciones mentales con la energía robada al radar nuclear, el Monstruo del Id requiere del átomo para materializarse. Al final, engendro y progenitor mueren al explotar los reactores, como ocurre con los engendros de Walgate, liquidados al estallar la pila atómica de la base aérea. La criatura es la proyección del subconsciente del científico, y por su mediación, del espíritu fáustico que perdió a los Krell -cuyo fin, al igual que el de Morbius, sirve para "recordarnos que no somos Dios, después de todo", según reflexiona Adams-. La moraleja es clara: el mal surge de la combinación del poder intelectual con la técnica avanzada.

La vinculación con el alienígena se da incluso sin culpa del científico. Tal la situación del doctor Elliot de **Kronos**, el jefe del laboratorio en la pista del platillo volador invasor. En un momento dado, Elliot es poseído por una bola de electricidad y puesto al servicio de los alienígenas. No obstante, pese al "lavado de cerebro" algo subsiste de su personalidad y se inmola para arrastrar al invasor a la muerte. A diferencia de Walgate y Morbius, a Elliot no se le puede tachar de aprendiz de brujo. Nada en él merece su destino, salvo su condición de científico, la cual, de modo oscuro y fatal lo liga a la Otredad. Idéntica conexión afecta a Van Ponder, el físico de **War of Satellites** cabeza de la misión dirigida a romper el bloqueo alienígena a la Tierra, salvo que, en vez de recurrir a la posesión, los extraterrestres sustituyen a Van Ponder por un androide programado para sabotear el plan terrícola.

#### Autoridades

El progreso de la invasión aligenígena se ve allanado en ocasiones por determinados individuos situados en el gobierno. Un ejemplo es Jones, el pacifista Secretario de Defensa estadounidense de **The War of the Worlds**. Informado de la existencia de vida inteligente en Marte, Jones rehusa asignar las partidas de refuerzo para armamentos que se le solicitan. Más adelante, se niega a creer en las primeras noticias de la invasión. El colmo llega cuando, en el fragor del combate, se niega a financiar el lanza-rayos de Elliot, e incluso intenta destruirlo movido por celos (la mujer que ama, Celia, ha preferido al inventor). Con sus actitudes Jones boicotea la defensa nacional contra los marcianos.

En **The 27th Day** el designio exterminador encuentra una eficaz correa de transmisión en el *premier* soviético. El jerarca, enterado de que los extraterrestres han entregado el conocimiento del arma definitiva a uno de sus soldados, ordena arrancarle el secreto con torturas con el propósito de servirse de ella en la lucha por la supremacía, exactamente lo que esperaban aquellos. Haciendo gala de un proceder tan irresponsable, la dirigencia de la

Unión Soviética se denuncia a sí misma como cómplice objetivo de la estrategia alienígena y promotora del suicidio de la Humanidad<sup>21</sup>.

En el primer ejemplo se reprocha al gobierno su imprevisión suicida, un resultado de su pacifismo -error mortal en el que también incurre el pastor al tender la mano a los alienígenas, desoyendo el consejo de los militares-; en el segundo, su inveterado belicismo.

#### La corporación

La única intervención de la empresa privada en este grupo de películas la registra **Aliens**. En el futuro lejano donde se desenvuelve la acción, las colonias espaciales están bajo el control de la "Compañía". Al igual que la Compañía de las Indias del siglo XVIII, punta de lanza del Imperio Británico, la "Compañía" moviliza ingentes recursos materiales y militares. Su lógica estrictamente lucrativa le lleva a ver en las formas de vidas descubiertas por sus expediciones un recurso natural explotable, fuente de posibles beneficios. Por esa razón, traer tales criaturas sanas y salvas a sus laboratorios se vuelve un imperativo al que hay que sacrificar a la tripulación, de ser preciso. Velar por el cumplimiento de esas instrucciones es el cometido de Burks, el directivo a bordo de la nave. La codicia inhumana de la "Compañía" juega a favor de la Otredad no humana de los alienígenas, fijando a los astronautas la necesidad de desbaratar los planes de Burks en pos de su propia salvación.

#### 3.4.3. Acciones

##### La abducción

Una de las maneras favoritas de relacionarse de los alienígenas consiste en el secuestro de voluntades terrícolas, sea mediante el rapto físico de personas (abducción) o mediante la anulación de su voluntad con el "lavado de cerebros". La víctima es preferentemente un científico (el doctor Elliot de **Kronos**; Tom y sus colegas de Cabo Cañaveral de **The Cape Canaveral Monsters**; el científico alemán de **The 27th Day**). Los entresijos de la abducción se exponen en **This Island Earth**: Carl, un joven y brillante físico nuclear, es atraído a una trampa por un señuelo de tipo intelectual. Su captor, un científico extraterrestre, le invita a contribuir al esfuerzo bélico de su planeta, Metaluna. Carl acepta y se suma al contingente de físicos terrícolas reclutados -algunos con el cerebro "lavado"-.

---

<sup>21</sup> El líder soviético muere cuando los protagonistas consiguen revertir el arma definitiva contra "los enemigos de la paz". En este punto el filme se desvía adrede de la novela original, en la cual morían un arzobispo y varios políticos occidentales, apunta Warren (1982:395). La omisión traspareta el trabajo de la ideología macartista en el guión, orientada a exonerar a los líderes del "mundo libre" de toda culpa y vertirla en la cabeza de los gobernantes soviéticos.

pasado a integrar una especie de Proyecto Manhattan aplicado a reforzar el escudo magnético de Metaluna. El recrudecer de la guerra determina su traslado forzoso a Metaluna; aunque llega sólo para asistir al derrumbe del escudo y la derrota de sus raptos.

Los móviles de la abducción nos aperciben que el científico interesa por hallarse en posesión de un activo invaluable y secreto, el saber del átomo. Reparemos en que el cine de ciencia ficción jamás concibe el enrolamiento voluntario: un científico en su sano juicio jamás transmitiría los secretos nucleares a los enemigos de la Humanidad. Tal perspectiva sólo es concebible si lo hace forzado (abducción) o privado de su juicio (lavado de cerebro). En cualquier caso, la predilección alienígena por sus cerebros viene a documentar nuevamente el vínculo entre la "intelectualidad" y la Otridad reiterado a lo largo de la filmografía.

### La prueba

En algunas narraciones los extraterrestres someten a la Humanidad a una prueba. En **The Day the Earth Stood Still** los terrícolas deben sortear el peligro de un holocausto nuclear, reto cuya superación el desenlace deja en suspenso. Una prueba similar imponen a sus abducidos los alienígenas de **The 27th Day**, al darles un arma de exterminio para ver si son capaces de manejarla de forma responsable, en una variante de Pacto con el Diablo. Tras vacilaciones, la especie humana supera el examen: los protagonistas dirigen el don contra los enemigos de la libertad, provocando la muerte del *premier* soviético.

El motivo de la prueba reaparece en el libreto original de **Abyss**, cuando, en el clímax de la tensión internacional antesala de una guerra nuclear, los alienígenas ocultos bajo el océano crean enormes olas en demostración de su poder, logrando con ello detener la escalada. "Pero a causa del inicio de la *Glasnost* en el curso del rodaje, esas secuencias fueron cortadas por Cameron (...). Los cortes desequilibraron la película, puesto que ahora no parece haber razón dramática para los alienígenas en la historia", señala Brosnan, (1991:268). La imposición de la prueba supone una autoridad con la potestad de plantearla y de supervisarla, verbigracia, la figura tutelar del alienígena; y la premisa de un estado de cosas referido a la posesión de la tecnología atómica que supone un reto al género humano.

### Extinción

La pesadilla de muerte de la civilización terrícola o extraterrestre ronda la mayoría de las intrigas. La amenaza de extinción es el motor de la invasión alienígena. La perspectiva de muerte segura por el enfriamiento de su planeta empuja a los marcianos de **The War of the**

**Worlds** a invadir la Tierra, tan solo para encontrar aquí el destino rehuido a manos de las bacterias terrícolas. Una coacción similar obliga a los alienígenas de **The 27th Day** a planear la colonización de la Tierra. La primer obra adhiere a la idea de que la salvación de una especie implica la muerte de la otra, en conformidad con la pesimista visión wellsiana del contacto como la lucha por la vida entre especies forzadas a ello por las condiciones del medio (cósmico). La segunda ofrece una salida pacífica, pues los humanos ofrecen a los extraterrestres compartir la Tierra. En las restantes películas la extinción se aleja del paradigma darwinista y se vincula al desmanejo nuclear: el fin de los metalunos en **This Island Earth** debido a la guerra de exterminio librada con sus enemigos de Zahgon; o los Krell de **Forbidden Planet**, aniquilados por sus manipulaciones atómicas. El trágico destino de las dos especies da razón a la advertencia formulada en **The Day the Earth Stood Still**: la extinción aguarda a quienes se aparten del uso pacífico del poder nuclear.

### 3.3.4. Iconografía

#### El platillo volador

El icono capital del universo alienígena es el platillo volador. Desde su primera aparición en **The Flying Saucer** queda asociado a lo nuclear, según indican los funcionarios americanos que lo avistan: "Aparece diseñado para un único propósito: transportar una bomba atómica". Vehículo extraterrestre por excelencia, el platillo compendia cualidades excepcionales en cuanto a velocidad, dirección de vuelo, silenciosidad, blindaje. Puede quebrar repentinamente la dirección de su vuelo, avanzar en zig zag, retroceder sin dar la vuelta y otros portentosos movimientos que configuran aberraciones cinemáticas. Por su naturaleza se define como máquina. Máquina perfecta, de su silueta se han borrado los indicios de la imperfección mecánica: no necesita alas ni cola, ni alerones, ni tren de aterrizaje; le basta levitar unos metros por encima del suelo y extender la alfombra deslizante por la que bajan sus tripulantes. Por único adorno ostenta un cinturón de luces encendidas a pulsaciones que, como formidables fanales, proyectan haces lumínicos en todas las direcciones. El platillo volador se asocia a la iluminación y al estado hipercondensado de la luz, el rayo, su armamento favorito. Se ignora de qué son los rayos, mas de su efecto no caben dudas: desintegran todo lo que tocan.

El gran misterio del platillo reside en su medio de propulsión: nada de su exterior lo delata; no se divisan tomas de aire ni turbinas ni salidas de gases. ¿Cómo funciona su motor? Su insonoridad acrecienta el enigma; a lo sumo un suave zumbido denota un maquinismo soterrado, quizás movido por energía nuclear. Su eficacia externa unida a la opacidad interna hacen del platillo la caja negra perfecta (el platillo de **Forbidden Planet** se mueve

"vía hiper impulso cuantogravitético y configuración positrónica", jerga pseudo-científica ininteligible apropiada a su estatuto de caja negra). Por eso el clímax sobreviene cuando el héroe accede a su interior. Mas lo que allí descubre no disipa el misterio: tableros con botones, palancas y luces luminosas hablan de un parentesco con el avión y con el *sancta sanctorum* de la ciencia, el laboratorio, "con ese toque racionalista y tecnológico que los convierte en espejo de modernidad futura: líneas marcadas, frecuentemente curvas, superficies pulidas, apoteosis del blanco, parafernalia de mandos e indicadores" (Hernández Ruiz, 1994:30).

La asepsia, los espacios diáfanos, los mecanismos incomprensibles y la materia sin costuras del fuselaje acrecientan el enigma e infunden en el espectador una certeza: estamos ante una máquina todopoderosa. Ningún arma la derriba; las bombas atómicas ni quisiera lo rasguñan; y únicamente desde dentro, saboteando sus circuitos, los terrícolas lograrán dejarlo fuera de combate, pues, como cualquier mecanismo, tiene su talón de Aquiles en los engranajes internos. El platillo volador, máquina perfecta de forma perfecta<sup>22</sup>, nos transporta al reino de lo maravilloso científico. Con sus poderes ajenos, el icono del platillo "traduce la angustia (del hombre), ya latente, de perder el control de sus creaciones técnicas" (Meheust, 1978:47).

### El robot

Los filmes con alienígenas cuentan con una nutrida nómina de robots de diseño antropomórfico: Gort, con sus dos metros y medio de alto, su blancura platinada y un rostro sin rasgos parecido a un yelmo, evoca la reluciente indumentaria de un campeón de la caballería; Robby, por su parte, combina las formas orondas del muñeco Michelin con un *juke-box*; Kronos es un monigote compuesto por cajas metálicas apiladas; y Bishop, el androide científico de *Aliens*, posee una impresionante apariencia humana. Esta contante morfológica nos mueve a preguntarnos: ¿a qué se debe tanta insistencia en el antropomorfismo?

---

<sup>22</sup> El psicólogo Carl Jung aplicó al fenómeno de los platillos su teoría de los arquetipos colectivos. Su forma oval o circular reenviaría a los mandalas de los antiguos indostanos. "La experiencia muestra que los mandalas individuales son símbolos de orden y se manifiestan en pacientes principalmente en tiempos de desorientación o reorientación psíquica (...) Su significación como símbolos de unidad y totalidad está ampliamente confirmada por la historia" (cit. por Lucanio, 1987:21). La aparición del Ovni-mandala se sustentaría, según Jung, en la crisis social de los años '50, marcada por una combinación de tensión internacional y tecnologías de aspecto esotérico. La forma circular del mandala ayudaría, en un plano de simbolismo semiconsciente, a producir una imagen armónica de la tecnología puntera en aeronáutica y cohetes. Esta interpretación explicaría los Ovnis de tipo benigno, pero no vale para sus opuestos de signo negativo.

Baudrillard arrima una respuesta cuando afirma que el robot, el super-objeto de la ciencia ficción, es la postulación más profunda e irracional del automatismo del objeto moderno (1993:168), una fantasía de automatización total que nunca llega. En su forma antropomórfica mítica, el robot "es un microcosmos simbólico a la vez del hombre y del mundo, es decir, sustituye a la vez al hombre y al mundo. Es la síntesis entre la funcionalidad absoluta y el antropomorfismo absoluto" (íbid p. 169), un lugar donde corporizar "el poder abstracto del hombre -el imperio fálico del hombre- al límite extremo, sin devorarlo en la identificación" (ídem. p. 170). Mas este poder se materializa siempre en una servidumbre: en los mundos de ciencia ficción el estatuto acordado al robot es el de esclavo (íbidem, p. 172).

¿A quién sirve el robot antropomorfo, por consiguiente? Los filmes le asignan dos amos: el científico y el alienígena, pero su relación con este último se presenta borrosa. Gort, por ejemplo, en apariencias es un instrumento de Klaatu, el "gigante gentil" a las órdenes de un tecnócrata; pero su discurso da a entender que éste y sus congéneres se han colocado bajo la autoridad de robots implacables y autoritarios con el fin de proscribir la violencia, resultando que "Gort no es el sirviente de Klaatu sino su guardián moral" (Brosnan, 1991:61). Tal ambigüedad ya existía en el texto del cual se tomó el argumento, *Farewell to the Master* (1942), un relato focalizado en la confusión entre lo inanimado y lo animado. En el relato original Klaatu resulta en realidad ser un autómeta, y el aparente robot es el verdadero alienígena. La confusión se torna fusión en **Kronos**: el robot y el alienígena mantienen una relación simbiótica del tipo cuerpo/espíritu respectivamente.

¿Cómo entender esta curiosa dialéctica del amo y el esclavo? Siguiendo a Baudrillard y a su idea del robot como expresión condensada del poder tecnológico del hombre, podríamos deducir que el alienígena, en la medida en que no se distingue del autómeta, sería un partícipe en segundo grado de esa esencia híper tecnologizada. Pero las permutaciones no terminan aquí. Las mitologías de la ciencia ficción se permiten rizar el rizo al hacer objeto de robotización a la figura del científico (el citado caso de Bishop y el androide de origen alienígena sustituto de Van Ponder en **War of Satellites**). Vemos entonces aflorar una relación triangular compleja, por la que el científico, el robot y el alienígena quedan comunicados entre sí formando las aristas de un complejo cultural percibido como Otredad.

Conforme madura el género la confusión animado/inanimado se vuelve más estrecha y su eje se desplaza a las cuestiones de identidad<sup>23</sup>. La llegada del androide indiferenciable del ser humano desmantela las divisorias alzadas en las películas de los '50 y los '60 entre técnica y esencia humana, borrando la absoluta disyuntiva del Romanticismo entre vida natural y vida mecánica. El cambio se insinúa en **War of Satellites**, cuando el androide que suplanta a Van Ponder se enamora de la astronauta Sybil; se ahonda cuando en la pantalla blanca de sus rostros se dibujan facciones humanas, el sustrato expresivo de los sentimientos; y culmina en los 'años 80 con los *cyborgs* aspirantes a una vida afectiva plena.

Los humanos no permanecen impávidos ante el acercamiento de los autómatas e inician un movimiento recíproco; lo vemos en **Aliens**, cuando Ripley, para vencer al alienígena, se embute en una prótesis, un segundo cuerpo que multiplica su fuerza física mecanizándola, en un gesto que repite al de Kyle, el combatiente de **Terminator** compelido a volverse una máquina de matar si quiere vencer al *cyborg*. Las metamorfosis acompañan un cambio en la actitud valorativa respecto de la simbiosis hombre-máquina: del visceral repudio expreso en la filmografía temprana -la esperpéntica presentación del centauro formado por Strangelove y su silla de ruedas motorizada-, se pasa a la fascinación, visible en el arrobado escrutinio de los circuitos asomando bajo la piel sintética del *cyborg* de **Terminator**.

### 3.3.5. Desenlaces

En su mayoría los desenlaces resuelven el reto del contacto con la destrucción o neutralización de los extraterrestres, ya sea en la Tierra (**The War of the Worlds**, **Kronos**, **The Atomic Submarine**, **War of Satellites**; **The Cape Canaveral Monsters**), o en su lugar de origen (en **Forbidden Planet** con la destrucción de Altar IV y la muerte de Morbius; en **Aliens** con la destrucción del planeta infestado por los alienígenas; y en **This Island Earth** con el estallido de Metaluna). Nadie lamenta la desaparición de esos mundos. El Universo se ha visto librado de lugares peligrosos, pero nótese la paradoja: el peligro ha sido conjurado gracias a explosiones termonucleares.

---

<sup>23</sup> Desde Descartes en adelante, el robot les ha parecido a unos cuantos pensadores un soporte adecuado de reflexiones acerca del organismo humano como máquina. "El robot, como hemos visto, es una especie de imagen de aquel yo moderno anatomizado, ahuecado, una imagen que recalca el grado al cual nos hemos vuelto seres mecanizados, programados, cuerpos desprovistos de todo espíritu. Es un desapego, sin embargo, que podría ayudarnos a conocernos una vez más, a discernir nuestra humanidad y así a reconstruir nuestro sentido del yo", afirma Telotte (1991:22). Donna Haraway ha llevado la reflexión en torno a los autómatas mucho más lejos. En su *Manifiesto Cyborg*, deconstruye el concepto de *cyborg* y lo pone al servicio de una estrategia feminista, basada en la celebración de la borradura de las fronteras genéricas y culturales de la Modernidad (Haraway, 1995).



Una minoría de filmes escapa de las resoluciones regidas por la lógica del exterminio. **The Day the Earth Stood Still** desemboca en un final abierto: ignoramos si los terrícolas atenderán el envite de Klaatu o se inmolarán en una guerra termonuclear. **The 27th Day** resuelve el conflicto con una apertura a la coexistencia: superadas sus divisiones internas, la Humanidad invita a los extraterrestres a compartir la Tierra. En **Abyss** las relaciones con los alienígenas se desenvuelven entre la curiosidad y la colaboración: los extraterrestres salvan al héroe de ahogarse, y éste desactiva el misil atómico caído en sus dominios submarinos.

### 3.3.6. Tópicas

Los alienígenas provienen del espacio exterior -una procedencia subrayada visualmente con el cuadro del platillo volador suspendido sobre la ciudad o la luz misteriosa caída del cielo-. De entrada el dato nos mueve a situarlos en el plano superior de un eje vertical respecto de los actores humanos, fijados a la superficie. El nivel celeste, recordemos, es el asignado a Dios y los ángeles en la tópica cristiana, una coincidencia poco fortuita, visto lo apuntado acerca del aura religiosa del alienígena benigno. El término ángel significa "mensajero". ¿No es acaso Klaatu un emisario de un poder situado en las alturas? La dimensión espiritual de la identidad extraterrestre se contamina por la contigüidad espacial con la imaginería angélica

Criaturas de naturaleza celestial, por lo tanto, con todo lo que ello implica. Pero un estudio atento de las topologías fílmicas nos advierte de un detalle contradictorio: la afinidad de los alienígenas con las profundidades. Lo vemos en los metalunos y su ciudad subterránea de **This Island Earth**; en las criaturas de **Aliens** apostadas en el subsuelo de la central nuclear, reconvertida en hormiguero gigante; en los alienígenas submarinos de **Abyss**; en el platillo de **The Atomic Submarine**, al acecho bajo las aguas del Ártico; en los equipos subterráneos de los Krell de **Forbidden Planet**; en la aparición del invasor Kronos en una isla emergida del océano Pacífico; y en el platillo marciano de **The War of the Worlds**, confundido en un primer momento con un meteorito hundido en el suelo, adscripción ctónica que se ve reforzada por su forma de manta raya (una criatura de las profundidades) y el siseo mecánico de su sonda exploratoria, evocativo de la serpiente.

Pareciera como si a su rango de embajadores del espacio los alienígenas agregasen cartas de ciudadanía del subsuelo. Repitiendo el movimiento de ascenso y descenso de los platillos, los extraterrestres recorren de arriba abajo el eje vertical de los mundos de las películas.

Su impulso descendente les lleva a confluir con rasgos de las criaturas ctónicas del modelo precedente. Un punto de convergencia es el desierto. Trajinado escenario de los filmes de monstruos, el desierto reaparece aquí disfrazado de planicie marciana (**Rocketship XM**), de bombardeada superficie de Metaluna (**This Island Earth**) o de isla inhabitada (**Kronos**). Incluso en sus planetas natales los extraterrestres residen en sitios subterráneos (en **This Island Earth** y en **Aliens**, donde la morfología insectoide de las criaturas, la lucha en su madriguera y su muerte por el fuego, reenvían a las entidades ctónicas del modelo precedente, en particular a **Them!**, de la cual es la secuela ultra-tecnificada). A la vista de las coincidencias topológicas resulta perfectamente comprensible que Lucanio agrupase a los filmes de alienígenas y mutaciones en una única tipología narrativa catalogada 'cine de invasiones', caracterizada por la acción concertada del bestiario subterráneo y de las civilizaciones celestes contra los ocupantes de la superficie, los humanos (Lucanio, 1987).

Al emparentarla con la tónica del cine de monstruos, Lucanio enriquece y completa la estructura espacial del modelo de alienígenas. Su análisis dibuja una topología cruzada por líneas de fuerza disparadas desde vértices opuestos: al cine de monstruos lo anima un movimiento cuya dirección va de abajo hacia arriba y a continuación retorna abajo; el de alienígenas exhibe un impulso descendente hacia la profundidad, virado luego en ascendente, a la superficie. Al final ambas trayectorias convergen en la superficie, ámbito humano y *Ground Zero*. De tal suerte, monstruos del subsuelo y alienígenas del cielo, los extremos de una vertical imaginaria, componen las fronteras que constriñen a la Humanidad nuclearizada.

En esa estructura los extraterrestres gozan de una doble ciudadanía, pues se desenvuelven con igual soltura en el cielo y el subsuelo. Esa adscripción dual coincide llamativamente con la predicada de los ángeles por la escatología cristiana, divididos entre habitantes de las alturas y ángeles caídos. Los roles contrapuestos de los extraterrestres se ajustan al de emisarios de la Autoridad celestial -Klaatu, por ejemplo- y al de demonios; ángeles defenestrados por Dios que suben a la superficie a tentar al hombre, ofreciéndole poder y sabiduría ilimitados a cambio de su alma o, en la asepción moderna, de sus conciencias.

### 3.3.7. Temporalidad

Con la excepción de **Forbidden Planet** y **Aliens**, las películas se ambientan en un futuro cercano: los alienígenas podrían desembarcar mañana mismo, vienen a decir los

Dicha percepción queda planteada en **The Day the Earth Stood Still** de modo muy gráfico: la carrera militar nuclear en la Tierra se dispara y a Klaatu le es encomendado por instancias superiores aplicar un 'frenazo' preventivo. La advertencia no puede ser más explícita: consiste en la detención de la rotación de la Tierra por una hora, acompañada de un corte de energía total en el planeta. El mensaje es contundente: si la Humanidad persiste en su alocada carrera de armas nucleares y desgarró interno, el próximo 'frenazo' resultará incomparablemente más trágico. Debe, por lo tanto, aminorar su marcha, y el apagón indica cómo: interrumpiendo el suministro de energía, es decir, deteniendo la fisión atómica.

Los alienígenas conocen los peligros de la aceleración por experiencia propia. Lo documenta la extinción de las razas que se apresuraron demasiado. No obstante, el consejo impartido en la película no pasa por interrumpir el progreso sino por aprender a controlar la aceleración y a usufructuar sus dones sin riesgos. Un ejemplo de aceleración controlada es la increíble velocidad de los vehículos alienígenas. Notemos que la recompensa prometida a la Humanidad por Klaatu si abandona la violencia es la fórmula del viaje interplanetario por propulsión nuclear. La disyuntiva planteada es traducible a términos de velocidad: desaceleración brusca (holocausto) o aceleración controlada (dominio del viaje espacial).

**Forbidden Planet**, filme ambientado en el futuro remoto, aborda las consecuencias de la aceleración retrospectivamente, a través del prisma de la civilización extraterrestre extinguida. Parte sustancial del enigma a desentrañar tiene que ver con los antiguos reactores nucleares de los Krell, por lo que la exploración de su legado perfila una arqueología del futuro cuyo objeto son las ruinas del porvenir, el pasado dentro del futuro.

Esa dimensión arqueológica del porvenir recibe un tratamiento inesperado en **Der Botschaft der Göttern** cuando, a partir de la hipótesis del aterrizaje alienígena en la Antigüedad, la película reinterpreta en clave futurista ciertos hechos históricos, leyendas y enigmas arqueológicos. La prueba preferida es el anacronismo: una pila eléctrica anterior al descubrimiento de la electricidad; una cartografía aérea de América previa a la aviación, y explosiones atómicas ocurridas mucho antes de la aparición de la física nuclear. El círculo queda cerrado: la antigüedad del futuro alcanza tales cotas que se incardina en el pasado de la Humanidad. Mediante esa operación el futuro se transfunde en el pretérito, participándole de sus civilizaciones alienígenas y el ingrediente infaltable de la energía nuclear.

\*\*\*\*\*

### 3.4. MODELO DE OTROS USOS

Distribuidas la mayoría de las obras en los modelos analizados, subsisten algunos filmes relacionados con lo nuclear no encuadrables en ellos. A despecho de su disparidad, hemos detectado un punto común a todos los relatos aquí seleccionados: sus protagonistas afrontan un reto suscitado por un experimento relacionado con la energía nuclear, sea como factor desencadenante de la crisis que origina el ensayo, sea como medio de su resolución.

#### 3.4.1. Situación inicial

Las películas se ambientan en los Estados Unidos contemporáneos. En dos de ellas el elemento desestabilizador de la situación es un imprevisto relativo a un experimento en curso: en **Destination Moon** la disrupción afecta al programa espacial americano, cuando sus cohetes caen derribados por sabotaje enemigo; en **The Day the Earth caught Fire** la crisis la provocan los ensayos nucleares en los polos que alteran el eje de la Tierra, enviándola rumbo al Sol. En la tercera, **Voyage to the Bottom of the Sea**, el reto lo plantea un Efecto Invernadero de causa natural -la explosión de radiactividad del cinturón de partículas Van Halen que rodea a la Tierra-; mientras que en la cuarta, **Back in the Future**, el trastorno presenta dimensiones puramente domésticas: la crisis de la familia de Marty, un joven americano, por el alcoholismo de la madre y la falta de carácter del padre, origen de la cadena de hechos que lleva al héroe al pasado, a intentar revertir la situación en su raíz.

#### 3.4.2. Actores

Pilotos, científicos y marinos protagonizan **Destination Moon** y **Voyage to the Bottom of the Sea**. En el primer filme la acción corre por cuenta de los tripulantes del cohete americano dirigido a conquistar la Luna para su país en nombre de la Humanidad, capitaneados por un singular trío: el inventor del motor nuclear del vehículo, un general y el socio capitalista, una alianza entre la ciencia, las fuerzas armadas y la industria infrecuente en la filmografía. En **Voyage to the Bottom of the Sea** el protagonismo lo acapara Nelson, el comandante del submarino atómico *Seaview* decidido a conjurar el peligro del cinturón Van Allen con un disparo de misil, y a salvar el mundo contra el parecer de todo el mundo (aunque no se dice explícitamente, la condición militar de Nelson y sus hombres salta a la vista en sus uniformes y en la rígida disciplina observada a bordo del sumergible).

La prensa protagoniza **The Day the Earth caught Fire**. Este filme de producción británica adjudica los primeros papeles a dos reporteros de ciencia del londinense *Daily Express*, empeñados en averiguar la verdad del calentamiento global originado, de acuerdo a los rumores, por los ensayos termonucleares de soviéticos y británicos. Este reparto comporta

una innovación doblemente significativa; en primer lugar porque hasta entonces la prensa no había ocupado en la filmografía más que posiciones secundarias, dedicada a ridiculizar los esfuerzos del héroe o, caso contrario, a propagar su mensaje -sacando algún caso aislado en la filmografía japonesa-; en segundo lugar, porque los periodistas tienen aquí por misión descubrir la verdad de un experimento, tarea que los guiones de las películas anglosajonas reservan generalmente al científico. Esta transferencia de roles tiene importantes consecuencias en la filmografía: por primera vez los medios de comunicación toman distancias de la ciencia y de las autoridades.

Un muchacho es el héroe de **Back to the Future**. Marty, un protagonista típico de comedia juvenil, se desplaza con una máquina del tiempo del presente -1985- a 1955, los años de juventud de sus progenitores. Allí tropieza con quienes serán padre y su madre, cuando aún no son novios. Su intromisión pone en peligro el enlace de éstos (la muchacha se siente más atraída por Marty) y, por añadidura, su futura existencia. Finalmente, el viajero del tiempo se las apaña para oficiar de "celestino", auspiciando la constitución de la pareja sobre bases más sólidas. En un sentido Marty recuerda a David, el *hacker* de **War Games**: el mismo perfil de joven atolondrado empujado por factores externos a desempeñar un rol heroico.

## Oponentes

### Soviéticos

En **Destination Moon** el oponente es la misteriosa "potencia extranjera hostil" interesada en boicotear el esfuerzo espacial americano y en manipular la opinión pública de ese país, exagerando los riesgos de la propulsión nuclear del cohete. El contexto de Guerra Fría reflejado en la obra y los preparativos de la Carrera Espacial dejan entrever que el enemigo innominado es el rival de Estados Unidos en ambos campos, la Unión Soviética. La película no disimula la finalidad hegemónica del programa espacial de marras: "Quien controle la Luna controlará la Tierra", sostienen el científico y el general. El dúo, en su búsqueda de apoyo en las altas esferas, hace "propaganda pura y dura de la perentoria necesidad de salir al espacio antes que los otros (es decir, ellos) se les adelanten" (Freixas y Bassa, 1993:189). En su horizonte figura la militarización del espacio con la instalación de una base de misiles en la Luna, y aunque el filme se guarda de decir contra quiénes se dirigirán tales armas, no cuesta adivinar que será contra aquellos que osen disputar la supremacía estadounidense.

### Autoridades

El plan de Nelson, el comandante del submarino de **Voyage to the Bottom of the Sea**, choca con el veto de los gobiernos del mundo, emitido por el Consejo de Seguridad de las

Naciones Unidas. El organismo internacional niega su autorización al bombardeo atómico del cinturón Van Allen, por estimar que la jugada propuesta supone un potencial de riesgos catastrófico. Salvar la Tierra obliga a Nelson burlar esa prohibición.

La identificación del oponente en **The Day the Earth Caught Fire** presenta un problema interesante. El conflicto se entabla entre los periodistas y el gobierno británico que miente acerca del trastorno climático. Un antagonismo neto, a primera vista. Pero conforme progresa la intriga la asignación de la acción opositora se complica: tan pronto se sabe que el calentamiento global se debe a que la URSS y Gran Bretaña han sacado a la Tierra de su órbita al detonar por coincidencia sendas bombas H en los polos, parece que el oponente lo constituyen las dos potencias, por su comportamiento irresponsable. Mas seguidamente nos enteramos que las mismas intentarán devolver el planeta a su órbita explotando cuatro bombas más poderosas, pasando con ello a ocupar el lugar protagónico. El desplazamiento vuelve a destacar la constante observada en películas anteriores de que el remedio se encuentra en el origen del mal, y lo administran los malhechores devenidos héroes.

Igual de problemática se presenta la figura del adversario en **Back to the Future**. Formalmente el enemigo lo representan los terroristas libios, decididos a recuperar a toda costa el plutonio birlado por Doc, el inventor de la máquina del tiempo en la que viaja Marty, y que funciona a base del elemento radioactivo. Pero en términos de acción material, los obstáculos que saltan al camino del héroe pertenecen a un orden más banal: la atracción que siente su futura madre por él, el carácter irresoluto de su futuro padre, son factores de índole personal, domésticos por así decirlos, que imprimen al filme su tono de comedia familiar de enredos. En última instancia, el oponente de Marty lo componen todas las fuerzas que conspiran para que la suya no sea una familia feliz, comenzando por la resistencia interpuesta por sus padres. Desdeñando la macro-historia, el marco habitual de la filmografía, el argumento se inscribe en la micro-historia en su asepción más anodina.

### **Coadyuvantes positivos**

#### **La empresa privada**

En **Destination Moon** el principal coadyuvante es el millonario que financia el viaje a la Luna, dada la renuencia del gobierno federal a continuar aportando fondos. "El gobierno siempre recurre a la empresa privada cuando está en un lío", proclama el capitán de industria, sintetizando su filosofía política. Tomador de riesgos nato, el millonario compra con su dinero su participación en el vuelo, y junto con ello el rol protagonista.

### La mujer

En **The Day the Earth caught Fire** las pesquisas de uno de los periodistas avanzan gracias a la ayuda prestada por una telefonista del servicio meteorológico, con la cual entabla una relación amorosa. La mujer ha oído algo de interés y le pone en la pista de la primicia. Gracias a ella el *Daily Express* informa a la opinión pública del desvío de la Tierra hacia el Sol. Tan pronto descubre la filtración, el gobierno la meterá en la cárcel.

### El científico

El héroe de **Back to the Future** se beneficia de la colaboración vital de Doc Emmert. Doc es el inventor de la máquina del tiempo que lleva a Marty al pasado. De edad madura con una eterna bata blanca y cabellos alborotados, el colaborador de Marty reenvía al estereotipo de científico solitario y entrañable, dispuesto a correr cualquier tipo de riesgos personales si se lo demandan sus experimentos.

### Coadyuvantes negativos

#### Autoridades

El viaje a la Luna en **Destination Moon** debe sortear los impedimentos del gobierno estadounidense. La opinión pública está muy sensibilizada por las campañas de prensa contra los posibles efectos dañinos de las radiaciones despedidas por el cohete. Deseosas de evitar las protestas, las autoridades prohíben su despegue a último momento. Aquí también se incluirían los agentes innominados, las voces alarmadas de quienes, según se sugiere, magnifican injustificadamente los riesgos por culpa de una "intoxicación" comunista.

### La religión

El comandante Nelson de **Voyage to the Bottom of the Sea** debe afrontar la resistencia interpuesta por un náufrago rescatado por el *Seaview*, Miguel Álvarez. El personaje se revela un fanático religioso -su identidad hispana responde al estereotipo de la religiosidad de los latinos-, y se opone a mano armada al lanzamiento del misil, aduciendo que "el hombre debe aceptar lo que ha sido ordenado". Finalmente, Álvarez será reducido y el misil despegará a tiempo. No podemos dejar de relacionar a este personaje con el pastor de **The War of the Worlds**: igual que a Álvarez, sus prejuicios religiosos -la creencia en la bondad natural de todos los seres de la Creación, extensible a los marcianos- le ciegan a las necesidades de la hora, que demandan respuestas basadas en el uso de alta tecnología. Ni tampoco de ligarlo a los terroristas libios de **Back to the Future**, decididos a recuperar el plutonio y matar a Doc: a los ojos de una mentalidad liberal se trataría de otra cepa de fanatismo que se interpone en el camino del héroe (y en la ejecución del experimento).

### 3.4.3. Acciones

#### El experimento

En todos los filmes las acciones se centran en la ejecución de un experimento con energía nuclear. De partida, se plantea una interesante paradoja: en **Destination Moon** un motor nuclear (uso pacífico o civil) es empleado con miras militares; en las demás películas el átomo de aplicación militar (bombas, misiles o plutonio de origen bélico) es destinado a finalidades civiles (salvar a la humanidad en **The Day the Earth caught Fire** y **Voyage to the Bottom of the Sea**, o restaurar la armonía familiar en **Back to the Future**).

Aunque aquí, a diferencia de lo observado en modelos anteriores, el ensayo se desarrolla conforme a lo esperado, la sombra de los efectos adversos aparece por doquier, a través de los riesgos potenciales o las consecuencias imprevistas de ensayos anteriores que el experimento apunta a subsanar (el caso de las pruebas catastróficas en **The Day the Earth caught Fire**). Sin embargo, el eje fundamental de las narraciones no pasa por los riesgos como por la lucha de los actores contra una voluntad opuesta que pretende frustrar el experimento: la potencia enemiga del progreso espacial de Estados Unidos y su gobierno, presionado por una opinión pública temerosa en **Destination Moon**, las autoridades internacionales preocupadas por los riesgos en **Voyage to the Bottom of the Sea**, o los terroristas empeñados en recuperar el plutonio usado en la prueba en **Back to the Future**.

Con todo, las películas no niegan los riesgos inherentes al ensayo -un ingrediente esencial de las tramas-, pero presentan las cosas de manera que la toma de riesgos parezca la mejor opción. Esa postura se trasunta en el trato favorable dado a Nelson, quien, como los viajeros de **Destination Moon**, no vacila en saltarse órdenes para salirse con la suya, aun poniendo en peligro al mundo. En sentido inverso, quienes se oponen al experimento aparecen bajo una luz negativa: gobiernos dubitativos, ciudadanías manipulables, y dogmáticos de todo pelaje -pacifistas o fanáticos religiosos, inveterados enemigos del progreso científico-.

Esta peculiar disposición para con los riesgos se aprecia en toda su complejidad en **The Day the Earth caught Fire**. Contra el fondo de una agenda pública dominada por los ensayos nucleares, pacifistas y partidarios del armamento atómico se lán a golpes en las calles de Londres. De pronto sobreviene una eclipse imprevista, un indicador de que algo anda mal. Por momentos el filme parece dar la razón a los pacifistas. Las escenas de Londres agostada por el calor creciente son una forma de decir que la energía atómica está a punto de quemar al planeta. Pero más adelante la trama se decanta por la idea de que el



antídoto debe ser una administración de mayores cantidades de energía nuclear, vale decir, de nuevos ensayos que equilibren el desvío ocasionado por las explosiones (lo mismo vendría a postularse en *Voyage to the Bottom of the Sea*: el mal causado por la radiación del Cinturón Van Allen se cura con una dosis mayor de radiación). El alineamiento final del filme con el poder de la ciencia (y las autoridades) queda de manifiesto en las palabras tranquilizadoras del *premier* británico: "Tengo la mayor confianza en que los científicos del mundo pueden producir soluciones para cualquiera de los problemas climáticos que vayamos a encontrar".

Por eso nos parece que el foco de interés de la película no pasa tanto por la denuncia de la irresponsabilidad de las grandes potencias como por otro aspecto vinculado al riesgo: el bloqueo informativo dispuesto por las autoridades de cara a la emergencia. El secretismo gubernamental justifica el protagonismo de los periodistas, y centra el conflicto en la defensa del derecho a la información. "Los periodistas deben averiguar qué está sucediendo, y deben contárselo a los demás" (Warren, 1982:623). La mendacidad de la política informativa oficial queda al desnudo en el desmentido del Primer Ministro: "Muchos de ustedes culpan a los efectos combinados de los ensayos nucleares de este trastorno de la Tierra. Déjenme decirles que la mayoría de los científicos del planeta niegan que ésa sea la causa", un discurso cuya falacia la narración desenmascara mediante la superposición de escenas de neviscas, casas destruidas, ciclones, inundaciones, revueltas y otros desastres humanos y climáticos en Londres y en el resto del mundo. El desenlace nos deja con la duda acerca de la salvación del planeta, y con la certeza de que en la eventualidad de la crisis nuclear, los gobiernos mienten cínicamente.

El experimento y sus riesgos hacen aflorar la imagen del átomo bicéfalo registrada asiduamente a lo largo de la filmografía. También aquí el átomo nacido de la guerra se aviene a fines pacíficos. Una vez más se nos dice que los males causados por la energía ella misma los repara. La dualidad se deja ver incluso en *Back in the Future*, cruzada con un argumento tan inocente como el apuntalamiento de la autoridad parental. Aquí el motor material de la trama es el plutonio robado por Doc a terroristas libios, quienes lo sustrajeron de un depósito militar americano para emplearlo en atentados. El filme entrega el mensaje de que la energía nuclear encierra un gran potencial para el mal -la bomba planeado por los terroristas-, pero un científico moralmente responsable -el doctor Emmert- puede canalizarla en una fuente de energía segura y producir maravillas tecnológicas.

### 3.4.4. Desenlaces

Todos los experimentos conducen a buen puerto y las películas finalizan felizmente. El vuelo a la Luna de **Destination Moon** se cumple sin mayores contratiempos, y la tripulación regresa sana y salva a Estados Unidos. **The Day the Earth caught Fire** finaliza antes del desenlace del experimento correctivo, en medio de la incertidumbre plasmada en las dos portadas previstas para la edición del día siguiente del *Daily Express*, "*Earth Doomed*" (La Tierra está perdida) y "*Earth Saved*" (La Tierra se ha salvado), aunque el tañido de las campanas de la catedral de San Pablo augura que el asunto acabará bien. También a Nelson de **Voyage to the Bottom of the Sea** todo le sale conforme a lo planeado: su misil neutraliza la radiación del Cinturón Van Allen y el efecto *Invernadero* se disipa. En **Back to the Future** Marty, de regreso al presente se entera de que, gracias a su injerencia en el pasado, la suya es ahora una familia feliz y realizada en arreglo al canon americano; incluso ha salvado a Doc de la muerte a manos de los terroristas. Unánimes, los desenlaces reafirman que correr los riesgos valió la pena.

### 3.4.5. Iconografía

#### El Submarino atómico

El *Seaview*, un elegante submarino de proa luminosa y acristalada, es el último exponente de la flota de sumergibles propulsados por energía nuclear del cine de ciencia ficción. Le preceden el submarino usado en **On the Beach**, el desplegado en **The Atomic Submarine**; y, en 1956, el *Nautilus* de **20.000 Leagues Under the Sea**, en una adaptación del texto de Julio Verne que se permitió incorporar dos ingredientes inexistentes en el navío original: un motor atómico y la destrucción del navío de Nemo en medio de un estallido que origina una nube con forma de hongo, dos verdaderos anacronismos en un escenario del siglo XIX.

Explicar la moda de vehículos de esta clase en el lustro 1956-1961 resulta imposible sin la referencia histórica de la botadura en 1954 del primer submarino atómico por la armada estadounidense, bautizado *Nautilus* en homenaje a la novela de Verne. La existencia simultánea de dos *Nautilus*, uno navegando en aguas reales y otro en la pantalla, pone sobre el tapete el perenne problema de la iconografía del género: su dependencia del avance tecnológico. Un problema que la versión filmica de *20.000 Leagues Under the Sea* sorteas al renunciar al diseño futurista en favor del aire buscadamente anticuado de las planchas de hierro y remaches típicas de la paleotécnica. Pero el refugio en el decorado *retro* le está vedado a los filmes ambientados en el futuro, de los que se espera una iconografía *a la page*.

Este icono sirve de muestra del efecto deletéreo que la coexistencia del artefacto real y el imaginario surte en su significación futurista. ¿Qué valor anticipatorio posee el sumergible de **On The Beach**? Ninguno. Su cometido en la trama se limita a dar un aire de verosimilitud al viaje por regiones cubiertas por la nube radioactiva -imposible de acometer en un buque normal-. Ni tampoco le busquemos connotaciones anticipatorias al *Seaview*; en la película éstas vienen suministradas por elementos extraordinarios como el pulpo gigante que ataca al submarino o la conmoción climática inducida por el Cinturón Van Allen.

Irremediablemente incrustado en el paisaje cotidiano por el *Nautilus* real, el submarino nuclear del cine se ve reducido a la función de icono del átomo pacífico. Poco importa que navegue armado con misiles *Polaris*; a los filmes les basta con la exhibición de sus méritos civiles, su gran autonomía de navegación y su capacidad exploratoria en zonas vírgenes del océano. No es poca cosa, convengamos, habida cuenta los raros casos de usos no militares del átomo en la filmografía. Pero la explotación de esa faceta no impedirá su desgaste como icono futurista. Los submarinos de la ciencia ficción no sobreviven mucho tiempo al golpe infligido por el *Nautilus* real, y acaban normalizados en piezas convencionales del utillaje del cine *mainstream*, un recurso de *thrillers* políticos del tipo de **La Caza del Octubre Rojo** (1990).

### La Máquina del Tiempo

El concepto de máquina del tiempo, habíamos visto, descansa en un anhelo por el dominio del tiempo en general y del proceso histórico en particular, plasmado esto último en el viaje temporal hacia adelante (el control de la aceleración). Por un largo período el cine se centró en el salto adelante, la travesía hacia el futuro. **La Jetée** marcó el inicio de una tendencia inversa, profundizada por **Terminator** y **Back to the Future**. La fuerza motriz de la diégesis deja de ser la aceleración, y pasa a serla la retroaceleración. El cambio de dirección va ligado a una drástica modificación del orden axológico de las semánticas temporales: lo tenido por valioso y estratégico ya no se encuentra en el futuro, ahora pertenece al pasado.

Que el control del tiempo dependa de un artilugio maquinístico habla con elocuencia del valor conferido a la técnica en la ciencia ficción. Pero incluso esa veneración experimenta cambios, visibles en el dinamismo de sus iconos. En **La Jetée**, por ejemplo, se presenta un dispositivo de viaje temporal de tipo psico-neurológico. **Back to the Future**, más fiel a la teoría de la relatividad, concibe el salto temporal a través de la aceleración del movimiento con una máquina muy peculiar: un automóvil modificado, un modelo deportivo mítico.

Para captar mejor la diferencia recordemos que en filmes anteriores (**Planet of the Apes**, **Beyond the Time Barrier**) los artefactos que surcaban el continuo espacio-temporal eran aeronaves de porte futurista. En **Back to the Future** la máquina de dominar el tiempo tiene el aspecto de un aparato pasado de moda -vale decir, *vencido* por el tiempo-, un viejo automóvil de marca, "un *DeLorean*, aquel extinto automóvil "futurista" que en sí mismo significa la instantánea transformación de lo "nuevo" en lo "clásico", del futuro en el pasado (Sobchack, 1993:248). Emblema del horizonte tecnológico de su época, el *DeLorean* representó un medio de acceder al futuro a toda velocidad. En 1985 ese icono apenas posee el valor residual de una imagen del pasado; pero en tanto tal es una imagen cargada de poder atractor, como ya notábamos a propósito de **La Jeteé** y **Terminator**, donde la vía que comunica con el pasado forma parte del mismo pretérito: es una imagen nostálgica.

La decrepitud de la máquina del tiempo -icono futurista *per se*- es una originalidad de **Back in the Future** e indica la aparición de una mirada irónica sobre la tradicional tecnofilia de la ciencia ficción. Fijémonos en la escena inicial, consagrada al repaso del intrincado dispositivo cronométrico de cuerdas, pesas y relojes montado por Doc Emmert al servicio de una única finalidad: ¡oficiar de reloj despertador del sabio! Un inventario de su maestría del tiempo, sí, pero que viene envuelto en una indisimulada sorna ante la desproporción entre los medios invertidos y el banal resultado. Una desproporción, por otra parte, perfectamente equipable a la relación medios/fines observable en la *gesta* de Marty: ¡atravesar el tiempo y reconstruir los cimientos del presente tan sólo para devolver la autoestima a su padre! La ironía vira en parodia al final, cuando Doc se cuelga de las agujas del reloj del ayuntamiento en un desesperado intento por sincronizar su hora con la del *DeLorean* pilotado por Marty, en un remedo de la célebre escena de **Metrópolis** de la lucha del operario contra el reloj de la producción. Estas presentaciones risueñas señalan que el género ha accedido a una fase reflexiva y autocrítica -su tono de comedia constituye toda una novedad en la filmografía-, sin por ello desprenderse del todo de la fascinación por el objeto futurista, palpable en el *DeLorean* propulsado por un reactor portátil de fusión.

### 3.4.6. Tópicas

Sacando **Back to the Future**, cuya acción discurre íntegramente en el pueblo de provincias de Marty<sup>24</sup>, los escenarios de las demás películas se reparten en un contrapunto entre la

<sup>24</sup> El escenario elegido participa de la moda nostálgica del cine estadounidense desatada en los años '70 con **American Graffiti**. Esa mirada añorante tiene por coordenadas espaciotemporales los años '50 y la América pueblerina (*Middle America*) que Lukas, Spielberg, Carpenter y Ford Coppola ungieron en territorio de la nostalgia. Se trata claramente de una melancolía generacional: el tiempo de la infancia y la adolescencia de los cineastas llegados a la madurez en los años '70.

metrópolis y el espacio global. En **Destination Moon** la acción cabalga entre Estados Unidos y la Luna; **The Day the Earth caught Fire** y **Voyage to the Bottom of the Sea** sitúan la intriga en la arena internacional: en el primer filme parte de la acción se despliega en Londres -ámbito de la pugna de los periodistas y el gobierno-, mientras la actividad decisiva se ejecuta al nivel planetario propio de las grandes potencias; la trama de la segunda realización discurre en tres localizaciones sucesivas: bajo las aguas del Mar Ártico; en la sede de las Naciones Unidas en Nueva York; y en alta mar. Acciones locales, efectos globales, así podría enunciarse la idea operativa detrás de esas contraposiciones geográficas.

### 3.4.7. Temporalidad

**Destination Moon**, **The Day the Earth Caught Fire** y **Voyage to the Bottom of the Sea** tienen en común la temporalidad diegética de la cuenta atrás analizada anteriormente. No cabe, pues, agregar nada al respecto. Por lo tanto nos ocuparemos exclusivamente de **Back to the Future**, en la medida que expresa cambios de gran envergadura en la concepción temporal del género. Para comenzar, la obra se presenta como un filme de ciencia ficción cuando, como observa sagazmente Sobchak, más propiamente debería llamarse **Back from the Future**, pues no existe futuro alguno en su trama, limitada a la interacción entre el presente y el pasado. "Es quizás la más explícita representación de la nueva nostalgia conservadora de la ciencia ficción y su refundición y homogenización de las distinciones temporales. Es literalmente una mirada de 'retaguardia', y su movimiento de viaje temporal, regresivo. Así, cuando Marty quiere volver al futuro desde el pasado, su objetivo es meramente el presente (a pesar de su título, no hay ningún futuro imaginado en este filme). Asimismo, la peculiar puesta en escena refunde (*conflates*) y homogeniza distinciones temporal en un 'ningún lugar' espacial en el tiempo, en un encantador y tibiamente satirizado 'erewhon' que no tiene conexión con 1955 como pasado histórico 'real'. Tanto en los '80 y en los '50, Marty habita una America pueblerina, nostálgicamente imaginada, románticamente generalizada. Despojada de referentes históricos y especificidad temporal significativa, aparece abstracta y altamente estilizada. Vestimenta, música popular y nombres de marca brindan aquí los únicos marcadores históricos -en los que Jameson ve el intento desesperado de la cultura post-moderna de apropiarse de un pasado perdido (...) (Sobchak, 1993:275ss).

¿Ha desaparecido el futuro del horizonte, entonces? Sí y no. La obra se permite un juego sutil: el presente se instaure en horizonte único, en calidad de futuro de su pasado. Lo cual es un modo de afirmar que el futuro está en el presente, formando parte de su territorio. "La

trama regresiva y circular de su viaje espacial también narrativiza la comprensión simbólica del género del 'fin' del modernismo, del 'futurismo', de la creencia en el 'progreso'. Este milenarismo invertido es figurado y dramatizado en esos divertidos y cómicos filmes mainstream que narran el 'futuro' como pasado. Producir el futuro como ya 'acabado' es el trabajo explícito, por ejemplo, de las superproducciones *mainstream*, *Star Wars* y *Back to the Future*" (Sobchak, 1993:247-248).

### 3.5. ESCENARIOS NUCLEARES

Concluido el análisis, articularemos entre sí los datos interpretativos producidos a partir de los cuatro modelos. Tenemos entre manos una abigarrada masa de elementos significativos, un gran número y variedad de personajes, un amplio abanico de situaciones y desenlaces. No cederemos a la tentación de reducir su diversidad a un esquema general monolítico; por el contrario, respetaremos la pluralidad de sus mundos posibles. Contra la "creencia funcionalista en la adaptación coherente de las partes al todo, influencia de la psicología de la Gestalt, que busca integrar percepciones discontinuas dentro de un todo inteligible" (Eagleton, 1993:103), abordaremos nuestro material con la actitud prescrita por los *Cultural Studies*: viendo en el texto fílmico un campo de luchas y negociaciones entre fuerzas opuestas, y problematizando cualquier unidad sin fisuras que se pretenda adjudicarle.

Consecuentemente, vamos a perimetrar el campo de fuerzas de la filmografía tomando por mojones las posiciones personalizadas en sus protagonistas. Para ello volcaremos la información generada por el análisis actancial en la definición de un reparto básico de los *dramatis personae* emblemáticos: científicos, militares, mujeres, autoridades, corporaciones y objetos. En su descripción nos serviremos de películas de ciencia ficción desvinculadas de lo nuclear, con la finalidad de ver si, expandiendo el marco de análisis, rasgos aparentemente aislados entran en correspondencias impensadas que iluminen su significado.

Completaremos el cuadro con una apertura a las películas externas al género de ciencia ficción. El análisis intertextual apunta a precisar la especificidad de la filmografía respecto de series *vecinas* como el cine documental y la ficción "realista" relativas a los usos y efectos del átomo. Los cruzamientos intertextuales nos pondrán en condiciones de recortar mejor la esfera del cine de ciencia ficción, así como de determinar las constantes expresivas y narrativas en toda clase de realizaciones concernientes al átomo.

### 3.5.1. Actores

#### 3.5.1.1.El Científico

En el populoso elenco de la filmografía hay un personaje que aparece una y otra vez: el científico. Actor omnipresente, sapiente -acumula el saber de la física y de la informática, de la ingeniería y de la electrónica-, el hombre de ciencia se desenvuelve a sus anchas en todos los tiempos (antes, durante y después del Holocausto); en acciones contrapuestas (creando mutaciones y acabando con ellas, dialogando con los alienígenas o combatiéndolos); en todas partes (en los refugios subterráneos, en el fondo del mar, en el espacio exterior).

La versatilidad del científico se asienta en el abanico de representaciones referentes a su persona. Citemos el estereotipo del sabio *loco* frecuente en el cine anterior a 1945, que la ciencia ficción recupera a condición de arrancarle de su laboratorio privado e insertarlo en las estructuras de las grandes organizaciones. El genio individualista da paso al jefe de equipo; y al peligro surgido de las lucubraciones en soledad (**Tarentula**) se añade el procedente de las entidades oficiales (el centro del Ministerio de Agricultura de **The Beginning of the End**). Definitivamente, la era de la ciencia artesanal ha quedado atrás; ahora el científico milita en grandes proyectos costeados por el erario público, aunque esa fortaleza encubre una debilidad congénita, pues sin esos recursos el investigador se ve maniatado, como descubre el inventor Elliot **The War of the Worlds**, imposibilitado de construir su lanza-rayos sin los fondos de la Secretaría de Defensa.

En la filmografía la ciencia deviene dominio público y su manejo, una cuestión política. Los universos de las primeras películas de la Era Nuclear consisten en una proyección ampliada del Proyecto Manhattan, un orden de batas blancas, militares, autoridades y gente común poco enterada de lo que se cuece entre bastidores. Al contexto de Guerra Fría le es afín una variante de científico *loco*: el asesor áulico, Dr. Strangelove<sup>23</sup>. Mucho más peligroso que los sabios megalómanos de Verne y Wells, el sabio y consejero presidencial tiene acceso directo al botón del Apocalipsis.

---

<sup>23</sup> Un proceso similar afecta a las series televisivas. En ellas el tópico del científico excéntrico es sustituido por un "profesional o experto que trabaja para una organización burocrática, con frecuencia formando parte de un equipo" (Dunn, 1979:345). Ejemplo notorio es **Dr. Who**, la famosa serie de ciencia ficción de la BBC, cuyo personaje central, Dr. Who, va evolucionando de una figura excéntrica y marginal hasta estabilizarse en un conspicuo "cerebro" del *establishment*, al servicio de una organización custodia de la paz del estilo de las Naciones Unidas.

Con todo, la ascensión del científico corporativo no quita de escena al investigador individual. En la filmografía el laboratorio grande alterna con el pequeño; el consejero del poder de **Fail Safe** con el botánico fuera de la ley de **Silent Running**, el Dr. Zaius, el guardián de la *nomenklatura* de **Planet of the Apes**, con los jóvenes doctores adalides de la libertad científica; el oficial científico de la "Compañía" de **Aliens** con el lunático Doc Emmerich de **Back to the Future**. A su vez, ambos polos, el corporativo y el individual, convergen en la persona del científico rebelde, el sabio que tras haber contribuido a la investigación estatal, se aparta de ella desencantado (el doctor Falken de **War Games**). La pervivencia del científico sin ataduras en el contexto de la investigación industrial tiene una razón de ser precisa: oponer al poder anónimo de la Super Ciencia el contrapunto heroico del "individuo resistiendo sólo, confiado en sí mismo y con dinámica propia, listo para afrontar lo que le salga al paso con sus recursos únicos e inherentes" (Lucanio, 1987:88).

La otra imagen arquetípica activa en la filmografía es la del aprendiz de hechicero. Producto de la Edad Moderna, la figura del manipulador de fuerzas peligrosas arraiga con facilidad en el contexto atómico. Lo comprobamos en **Forbidden Planet**, basada en *La Tempestad*, la matriz de "una de las imágenes más antiguas del científico (...) la del Próspero de Shakespeare, el erudito visionario obligado a retirarse a una isla desierta, que controla sólo parcialmente las fuerzas mágicas en las que se interesa" (Sontag, 1984:242).

Es verdad que el cine anterior a 1945 había trabajado el tema en **Der Golem** (1914) y en **Frankenstein** (1931), con el acento puesto en la obsesión del sabio por hacerse con el don creador de vida. Pero la filmografía dota al aprendiz de brujo de dos matices distintivos: los remordimientos por los efectos inintencionados de sus investigaciones; y la novedad de la responsabilidad social del experto, ausente en el relato frankensteiniano -donde el sabio se niega a hacerse cargo de su creación-, la figura del científico arrepentido y su culpa. Este, un individuo bondadoso cuya sabiduría libera inadvertidamente la amenaza del holocausto, consagrará el resto de su vida a predicar la paz y el repudio a las armas atómicas.

El estereotipo del aprendiz de hechicero conoce una variante en la leyenda del pacto de Fausto con el demonio. Lo vemos en **Forbidden Planet**, donde se sustituyen los saberes arcanos del texto shakespereano por la física nuclear, mientras mantiene la idea de intimidad con un poder diabólico. En esta versión el hombre de ciencia entra en tratos con una instancia superior -un alienígena, a menudo-, con la sabiduría -del átomo- y su alma -su humanidad- por monedas de cambio. El cine da al pacto diabólico una expresión específica



en la posesión del científico por los extraterrestres, trampa de la que, como Fausto, se libra en un postrero esfuerzo (**Kronos**).

Amalgama de Fausto, aprendiz de hechicero y Adán moderno, el científico muerde el fruto del Árbol Prohibido y entra en posesión de secretos cósmicos. Ello lo pone en contacto con una Otridad poblada de autómatas, alienígenas y monstruos. Su vínculo con estas criaturas linda con la filiación carnal, véase a los vampiros-mentales de **Fiends without a Face**, 'hijos' de la energía nuclear y el pensamiento de Walgate, el científico-filósofo. Parecida relación le une al robot -una prolongación física suya<sup>24</sup>-, y al ordenador -una extensión electrónica de su mente-. Idénticos componentes delinean la identidad alienígena: el extraterrestre, quintaesencia de lo intelectual -visible en su hiperdesarrollo craneal-, se relaciona simbióticamente con las máquinas -las naves marcianas de **The War of the Worlds**, que sangran al ser destruidas, el robot-esqueleto de **Kronos**-, y a menudo se presenta como un sabio de otro mundo, conocedor del único lenguaje realmente universal, la ciencia. El alienígena copia su fisonomía de la del científico, en su faz más deshumanizada.

Es que la racionalización de la vida, la supresión de las emociones por la frialdad lógica, la regimentación fordista de todos los rincones de la sociedad, constituye uno de los fantasmas más activos en la ciencia ficción. El patrón psicológico, actancial e institucional de la racionalidad pura toma cuerpo en el científico: mente autosuficiente, inexpresividad, movimientos mecánicos, moral instrumental, definen al heraldo de la vida automatizada en curso de devenir. La contrapartida es un desequilibrio integral, un defecto de corporalidad ejemplificado en el profesor Walgate, un lisiado dotado de un poder intelectual excesivo.

El científico y sus *alter ego* (el robot, el ordenador, el alienígena<sup>25</sup>) refieren estatutos contradictorios enraizados en las distintas percepciones del sabio en la sociedad

<sup>24</sup> Sobre este punto vale la pena comparar las diferencias entre la serie literaria y la fílmica. La novela de Mary Shelley distinguía claramente entre Víctor Frankenstein, el investigador, y su creación, la Criatura. Las adaptaciones fílmicas, en cambio, implantaron en la cultura de masas el uso indistinto del término "Frankenstein" para el monstruo y su creador. La confusión delata la tendencia del imaginario a confundir al científico y sus engendros. El solapamiento de papeles se aprecia de forma elocuente en el caso de Boris Karloff, quien interpreta a la Criatura en **Frankenstein** (1931) y en 1936 da vida a un científico enloquecido por el saber en **The Invisible Ray**. No es un dato menor: en una industria donde los actores se encasillaban en tipos fácilmente reconocibles para la audiencia, que Karloff adoptara libretos aparentemente antagónicos sugiere la presencia de un sustrato semántico común inteligible para productores y espectadores.

<sup>25</sup> A esta lista Weart agrega el mutante: "Tribus enteras de ellos mantienen viva la acción en muchas películas y novelas de ciencia ficción. Las inmundas criaturas, al igual que la basura radiactiva en la que habitan, dan forma visible a la blasfema contaminación de la tierra causada por la bomba. Supuestos descendientes de seres

contemporánea. Personaje estratégico, es objeto de exaltación y denigración; ocupa lugares de poder sin por ello librarse del cerco de la sospecha. Personaje bifronte, hace alardes de magia negra y blanca (esta última suele ejercerla a través de la figura del médico, variante que relaciona más dramáticamente la investigación y las necesidades y sufrimientos humanos tangibles). Empero, por más perjuicios que provoquen sus actos, la filmografía jamás lo desterrará a la Otrredad radical, tal como sí hace el cine del espionaje con el tópico del científico alistado por el enemigo comunista (representado en **Walk a Crooked Mile**, filme americano de 1948 centrado en la traición de un físico nuclear).

Al cine de ciencia ficción le place conjugar su condena con su redención. Conciencia vigilante, el agente de la "función científica" resulta insustituible en un imaginario dominado por la actividad científico-técnica; creador o destructor, se enajena el respaldo social, para recuperarlo más tarde cuando su explicación es aceptada. Su lado oscuro siempre se ve equilibrado y contrarrestado por su costado radiante: el científico desata fuerzas incontrolables, sí, pero es quien primero ve el problema en su génesis y a quien más obsesiona su solución. En muchas ocasiones eso le supone mantener un duelo con uno de sus "dobles" malignos, enfrentamiento del que generalmente sale vencedor.

### 3.5.1.2. Los Militares

Casi tan omnipresentes como los científicos son los militares. Su protagonismo ha dado pie a que muchas películas donde intervienen hayan sido acusadas de celebrar el militarismo, especialmente aquellas de los años '50 impregnadas del espíritu de la Guerra Fría, del estilo de **Invasion USA**<sup>26</sup>. La acusación alcanza a los filmes de alienígenas y monstruos: el repetido espectáculo de las tropas americanas machacando a la anomalía, la obsesión por las súper armas, la descalificación de los pacifistas y el silencio sobre la responsabilidad militar en el desmanejo atómico probarían el militarismo de la ciencia ficción, inequívocamente expuesto en **Them!** cuando los medios de comunicación repiten a la

---

humanos irradiados, de hecho descienden de los monstruos de los científicos locos y, como aquellos monstruos, aún cuando amenazan a la gente, ellos mismos son unas miserables víctimas. Por supuesto, un aumento en los defectos congénitos azarosos no podía en la práctica de unos pocos siglos causar la evolución de una grotesca nueva raza; los autores simplemente combinaban viejas historias de salvajes entre ruinas con historias todavía más antiguas de monstruos. La combinación triunfó porque ambos tipos de relatos hablaban de victimización, no sólo por la energía nuclear sino por la tiranía de la tecnología y la autoridad en general" (Weart, 1988:225).

<sup>26</sup> El crítico e historiador del cine Robin Wood sostiene en su obra *Hollywood from Vietnam to Reagan* que los filmes de los '50 representan la fase reaccionaria del género de la ciencia ficción. Las soluciones militares, el macartismo, el exterminio de lo 'extraño' validarían la interpretación de este autor que, como la mayoría de los críticos quiere dar una fisonomía ideológicamente coherente a los filmes, se basa en un puñado de filmes cuidadosamente escogidos: **Them!**, **The Thing**, **Invasion of the Body Snatchers**.

despavorida población que "su seguridad personal depende de su cooperación con las autoridades militares".

"El potencial para tal interpretación es aparente sin dificultad: por supuesto, muchas escenas muestran a los militares marchando por las ciudades americanas y asumiendo toda la autoridad. Pero debemos tomar a estas películas en el contexto de su tiempo así como en el de su propio sistema de valor. Verdad, el ejército representa una solución para todo, pero semejante noción no es sorprendente cuando se considera la ideología de la época -y uno debe hacerlo, ya que los filmes a menudo se relacionan con hechos históricos y sociales específicos. Durante los años '50, la amenaza del comunismo -el 'peligro rojo'- ocupaba el primer rango en las preocupaciones de la sociedad occidental. Muchos críticos todavía sugieren que los alienígenas y monstruos de los filmes de invasiones eran sucedáneos de la amenaza chino-soviético. Podemos aceptar una visión de ese estilo dado que hay evidencias en los propios filmes para sostenerla. De todos modos, sus limitaciones son visibles, porque a nosotros su imaginaria militar nos sugiere algo más significativo: en lugar de la razón autoritaria, una visión de unidad social. Lejos de estar arbitrariamente impuesto, el control autoritario en estas películas es buscado y aceptado voluntariamente por la sociedad (....). Lo que importa en el sistema de valor de los filmes es la idea de una fuerza unificadora, del poder para unificar y ligar a la humanidad en un todo moral. Como tales, los militares y la policía son representaciones simbólicas de la noción de unidad" (Lucanio, 1987:42).

Las valiosas matizaciones de Lucanio trasladan la cuestión a un terreno de mayor interés, el de la unidad social en peligro. Este aspecto ha sido trabajado por Biskind (1983), para quien la presencia de los militares en los filmes de los años '50 responde a la pregunta fundamental: ¿quién debe dirigir la nación en caso de emergencia? Alejándose de quienes reducen las intrigas al choque entre libertad de pensamiento y autoritarismo macartista -representado por las soluciones militares-, Biskind descubre un panorama más complejo, donde poderosas fuerzas sociales -el complejo-militar industrial, los grandes laboratorios, el gobierno y la comunidad científica- forcejean entre sí para imponer sus recetas a la sociedad. Las películas se ocuparían de poner en escena la pugna y sus variadas resoluciones, ora preconizando el liderazgo científico, ora abogando por la supervisión militar, ora auspiciando la colaboración paritaria de ambos colectivos. Mas lo importante, subraya Biskind, no pasa tanto por qué partido toman las obras ante el conflicto, sino por cómo las crisis son reconducidas al establecimiento del consenso general. Allí residiría el sentido profundo de las tramas: la reafirmación de la unidad social mediante la dramatización del consenso.

Al aplicar esa línea interpretativa a **The Day the Earth Stood Still** obtenemos un relato focalizado en las dificultades para alcanzar el consenso, resumible en los siguientes episodios: primero, los militares abortan la propuesta de unidad presentada por el alienígena; después, las potencias se dividen sobre cómo contestar; acto seguido, Klaatu busca entenderse con los científicos, aunque al final desconfía de la capacidad humana para dirimir sus controversias y opta por imponer el consenso coactivamente. Desde esta perspectiva, la película acreditaría la imposibilidad de fraguar la unidad de la Humanidad en base al común acuerdo de militares, autoridades y científicos, un *impasse* que el desenlace solventa imaginariamente con la injerencia de una agencia externa al campo social.

La exposición de Biskind aclara y completa las intuiciones de Lucanio. Sin desestimarlas, nosotros iríamos más lejos y centraríamos la disputa por el liderazgo en una cuestión clave: ¿cómo controlar a la ciencia y a los científicos? Decimos esto porque lo que desgarrar el tejido social, la fuente de la amenaza, suele provenir de un acontecimiento científico-técnico. Por consiguiente, sofocar el peligro implica poner bajo control a la agencia causante, la de los hombres de ciencia. En unas obras la solución apunta a la imposición de control militar o político. Otras, no lo olvidemos, afirman que los científicos son capaces de auto-regularse.

Volviendo a las fuerzas armadas, observamos que su peso en las disputas por el consenso es grande en los años '50, mientras que en la década siguiente el control *manu militari* de la ciencia pierde atractivo para los realizadores. Pasado el peligro de las invasiones y mutaciones y la breve moda de los submarinos nucleares, la admiración por las soluciones militares se degrada en desconfianza y el Pentágono, el cuartel general por excelencia, pasa a simbolizar las jerarquías deshumanizadas. La invectiva contra la cúpula militar de **Dr. Strangelove** marca un punto de inflexión. ¿Qué institución castrense soporta incólume que se diga que la gobierna Jack el Destripador?

A partir de ese momento las fuerzas armadas inician el repliegue. En un gesto connotador de oclusión social los Altos Mandos se hunden en las criptas de las Salas de Guerra. El factor humano de la defensa se difumina y el soldado, un engranaje movido por sistemas automáticos, se vuelve un hombre-máquina; como los pilotos de los bombarderos estratégicos, los tecnificados jinetes del Apocalipsis. El eclipse de la agencia militar se aprecia en el contraste entre **Dr. Strangelove** y **Fail Safe**, donde las acciones de Ripper y el

general Black resulta decisivas, y los filmes posteriores donde son los circuitos los que toman las decisiones (**Colossus**, **War Games**). Al final del ciclo lo poco que resta de la iniciativa militar se ha vuelto materia de irrisión (**Return of the Living Dead**).

En la década de los '80 la percepción fílmica del estamento militar se aproxima a la mirada distante del cine japonés, en cuyas realizaciones las fuerzas armadas, por lo general de origen extranjero, son sentidas como un poder impuesto a la sociedad desde fuera. Un sentimiento de enajenación parecido gana terreno en la cinematografía estadounidense conforme el poder nuclear escapa de las manos de los militares -agentes humanos, a fin de cuentas- y va a parar a sus antiguos sirvientes, erigidos ahora en amos: las redes, los ordenadores y los dispositivos armamentistas. La deshumanización militar se completa cuando la tecnología asume por completo la función bélica de los hombres de armas y los reemplaza con los soldados automáticos del estilo del *cyborg* de **Terminator**. El cambio es sutil: los escenarios no pierden el gusto por la violencia -ingrediente esencial en la receta nuclear-; lo que cae en desuso es el protagonismo de las fuerzas armadas en tanto colectivo.

### 3.5.1.3. Autoridades

Todos los relatos remiten al Estado y sus autoridades, punto de referencia insoslayable de los actores. No obstante, cabe distinguir entre el vasto entramado institucional público compuesto por el Estado federal, las autoridades locales, los militares y los científicos-funcionarios; y los miembros del Poder Ejecutivo. No es una discriminación gratuita, pues, según veremos, expone mejor los conflictos entre sus variados componentes.

Vemos entonces que en los filmes ambientados en el futuro inminente, el gobierno, la expresión más concentrada del Estado y del poder político, se ve eclipsado por la autonomía de científicos y militares. "El Estado raramente es asociado con políticos o actividades políticas. Estos pueden ocasionalmente actuar como sus emblemas, pero están casi del todo ausentes en estos filmes, y totalmente ausentes de la acción" (Jancovich, 1996:15). Las autoridades quedan relegadas a un segundo plano, la instancia última a la que recurrir cuando la crisis adquiere dimensiones planetarias. Mas incluso en la coyuntura de emergencia fallan estrepitosamente, lo certifica el cretinismo del Secretario de Defensa de **The War of the Worlds**, más ocupado en dirimir rivalidades amorosas que en repeler al invasor; o la lastimosa impotencia de Muffley, el presidente de **Dr. Strangelove**, y su colega de la URSS frente a la conjura de militares, científicos y máquinas, por no hablar del belicismo criminal del premier soviético en **The 27th Day**.

Las autoridades de todo signo político y nacionalidad, siempre a la zaga de los acontecimientos, no se deciden a correr los riesgos exigidos por las circunstancias: lo corrobora la timorata actitud del gobierno americano frente al reto soviético en **Destination Moon**, o del Consejo de Seguridad de la ONU ante la amenaza del Cinturón Van Halen de **Voyage to the Bottom of the Sea**. En ocasiones, ni siquiera se dignan en poner a la opinión pública al corriente de la crisis, tal como hace gala el gobierno británico en **The Day the Earth Caught Fire**. En **The War Game** y **The Day After** aparecen al final, tras la consumación de la tragedia, lejanas y distantes en la pantalla de los televisores.

Semejantes percepciones de la autoridad trasuntan un escepticismo incompatible con la devoción por el orden del discurso reaccionario, partidario de sustituir la democracia liberal por un régimen totalitario. En el fondo, bajo la deslucida presentación de los gobernantes se agazapa una profunda desconfianza hacia el poder nutrida por dos afluentes ideológicos, la mirada crítica de la izquierda al Estado capitalista y el escepticismo liberal respecto del gobierno centralizado. Pese a su signo contradictorio, ambas fomentan el odio al *Big Government* y a su expansión desaforada -propiciada por la *Big Science*-, considerada responsable del empequeñecimiento del ciudadano común. Frente al orden ineficaz, injusto y autoritario de la burocracia estatal, la filmografía reivindica la acción individual y local<sup>27</sup>.

El escepticismo se agudiza en los escenarios ambientados en futuros lejanos, el dominio de formaciones estatales autoritarias. Las simpatías de las películas se alinean de forma unánime con los grupos pequeños, con las minorías enfrentadas a la brutalidad tecnificada de las grandes unidades organizativas: los partisanos de Connor en guerra contra el imperio de máquinas de **Terminator**; Taylor versus el despotismo simio en **Planet of the the Apes**; la Confederación Panamericana de **2019...** en lucha dispar contra la monarquía de los Euraks. De momento nos detendremos aquí; volveremos a estas percepciones políticas en los aparatados correspondientes al gobierno mundial, las utopías y anti-utopías.

Primera conclusión: el átomo pone en juego al poder estatal -no hay un átomo 'privado', por así decirlo-. Pero los gobernantes no saben cómo replicar a su envite; y el desconcierto los

<sup>27</sup> Tal es la interpretación de Peter Biskind. En su estudio sobre el cine de los años '50, califica de conservadoras a aquellas películas que "tendían a favorecer los intereses locales por sobre los nacionales, el individuo por sobre la organización, y desplegaban un considerable escepticismo hacia los grandes grupos de todo tipo -incluyendo el ejército- a los que consideraban excesivamente burocráticos" (1983:41). La antinomia apuntada por Biskind se manifiesta de diversas maneras: en el conflicto entre los soldados enfrentados a la amenaza y el distante Alto Mando de Washington (**The Thing from Another World**), o entre el médico que ha descubierto la invasión en su pequeño pueblo californiano y el mutismo del FBI ante su demanda de ayuda (**The Invasion of the Body Snatchers**).

sume en una pasividad fatal, en tanto que los expone a ser modificados por el átomo: bajo su influjo el Estado "muta", y el resultado es el crecimiento aberrante de su potestad represiva.

#### 3.5.1.4. Empresa privada

En el campo de fuerzas institucionales de los escenarios nucleares la empresa privada tiene poco que hacer. No hay margen para los negocios mientras el átomo y la exploración espacial permanecen enfeudados al Estado. El matrimonio entre la industria y la investigación aeronáutica promovido a principios de la década del '50 en **Destination Moon** se demostrará prematuro. Su oportunidad llegará recién en los años '70, con la aparición en el reparto de la "Compañía", la trasposición a escala espacial de la multinacional capitalista.

La "Compañía" exagera los defectos criticados a las firmas multinacionales: codicia ilimitada, inhumanidad, burocratismo, poder desmedido. Lo acredita **Silent Running** cuando la "Compañía" resuelve suprimir el acervo vegetal de la Humanidad con la frialdad de quien liquida un excedente invendible; y también **Aliens**, al enseñar que la empresa propietaria de la nave no se detiene ante el sacrificio de los tripulantes, de requerirlo la captura de un espécimen extraterrestre.

La definición negativa de la empresa privada en la ciencia ficción estuvo precedida por fenómenos similares manifiestos en otras series fílmicas, en especial la de espionaje. En los años '60 esas películas, hasta entonces organizadas en función de la rivalidad de los Estados, hacen lugar a un nuevo actor, el villano nuclear. En la saga de James Bond, el Dr. No<sup>28</sup> y Goldfinger personifican al chantajista resuelto a lucrarse amenazando con armas atómicas a la comunidad internacional. En términos ideológicos, su aparición correlativa a la distensión entre Este y Oeste entrañaría un desplazamiento al ámbito privado de la negatividad antes atribuida a la URSS y sus aliados, lo cual supondría cierta despolitización, al menos en comparación con el tono macartista de los filmes precedentes (Bennet & Wollacoat, 1987).

---

<sup>28</sup> La trayectoria del Dr. No ilustra el punto: No, un científico nuclear hijo de un japonés y una alemana, se consagra al crimen después que Estados Unidos se negase a contratar sus servicios. "En parte alemán, en parte asiático, el doctor No significa un temor sumergido respecto de la amenaza potencial de las naciones del antiguo Eje, ahora aliados occidentales, en vías de adquirir conocimientos nucleares e independencia tecnológica tras obtener una masiva ayuda americana para reconstruirse. Y, como el Dr. Strangelove, él también personifica simbólicamente la simbiosis del hombre-máquina en las manos negras mecánicas que le fueron implantadas luego de perder las suyas en un accidente de radiación" (Broderick, 1991:31-32).

La privatización del oponente registrada en los filmes de espionaje viene a entroncar con la evolución del hombre de ciencia como emblema del Mal. En los albores del cine, el científico maligno del folletín traspuesto por el cine alemán en el Dr. Mabuse era un genio del crimen solitario. Décadas más tarde, el delincuente moderno aparece a la cabeza de una organización delictiva de gran escala, con agentes y filiales en todo el mundo. Emulando la metamorfosis del sabio *loco* en científico corporativo, el delincuente artesanal da tránsito al criminal corporativo. De allí al surgimiento de la implacable "Compañía", donde se dan la mano el espíritu de lucro y una ciencia que no respeta límites, no hay más que un paso. Es que la gran empresa, al tecnificarse, absorbe los valores negativos asociados a la tecnología.

Y el paso lo da **Mothra** al introducir a Nelson, el codicioso empresario empeñado en explotar -mejor dicho, saquear- los recursos naturales de la isla natal del monstruo (anticipando al irresponsable millonario de **Jurassic Park** y su plan de clonación de dinosaurios dirigido a montar un parque de atracciones). En los años '80 la "Compañía" toma forma definida. Patrón poderoso, con ejército privado, flota particular, laboratorios y científicos a sueldo, y potestades de Estado, la multinacional cósmica cobra protagonismo en detrimento de la esfera actancial de militares y autoridades, como si los universos del átomo transitasen del intervencionismo estatal a una fase liberal de expansión empresarial.

Que un producto típico de la industria americana acoja semejante criticismo a las empresas multinacionales no debe sorprendernos. El resurgimiento industrial del cine después de la crisis del Sistema de Estudios se distingue por dar cabida a expresiones del malestar social de las décadas de los '60 y '70, a través de la disposición crítica de sus realizadores. En los años en que la ciencia ficción pinta un futuro controlado por "Compañías" rapaces, el cine *mainstream* advierte que los depredadores ya están entre nosotros, y lo ejemplifica con el espionaje industrial de **The Conversation**, las maniobras golpistas de la ITT en el Chile de **Missing**, los inescrupulosos empresarios turísticos de **Jaws** (Tiburón) o las irresponsables compañías propietarias de las centrales nucleares de **Silkwood** y **The China Syndrome**.

### 3.5.1.5. La mujer

Aunque rara vez encontramos en la filmografía protagonistas femeninas -confinados al papel de asistentes del héroe-, casi nunca encontramos una película sin mujeres. ¿Qué sostiene la ubicua presencia femenina? Nada de las mitologías del átomo lo vincula a la mujer; antes bien, Easle (1983) ha mostrado cómo la investigación y explotación de la energía nuclear, al amparo de una concepción patriarcal de la ciencia, fue considerada desde



el comienzo un dominio masculino. El universo de las películas lo refleja y se circunscribe, en su expresión más concentrada, a un club viril donde la Caja de Pandora atómica la abren hombres, la intentan cerrar otros hombres y se lo quieren impedir otros hombres (Spiegel, 1991:222). Tampoco detectamos atributos femeninos en las figuras de la Otredad, ya que alienígenas, robots y monstruos se adscriben al orden masculino del científico o al neutro de la máquina.

¿Cuál es, entonces, la especificidad del rol de la mujer? La ciencia ficción, no lo olvidemos, es un género notoriamente puritano, en el que la actividad sexual apenas si aparece, apunta Sobchak (1993:103). Mas la falta de erotismo y sexualidad explícita no significa ausencia de pasiones. En realidad, sus narraciones enseñan un trasfondo apasionado. En casi todas las películas los actores se las arreglan para enamorarse mientras intentan acabar con la amenaza; en casi todas la resolución de la crisis se ve coronada con un romance. Ese rasgo pasa a primerísimo plano en los filmes referidos al holocausto, pues en la construcción del Nuevo Mundo, Adán no llega muy lejos sin Eva; por consiguiente, la presencia de la "última mujer de la tierra" se vuelve un factor crucial en cualquier plan de supervivencia.

Mas ese papel estratégico y sin embargo subalterno se repite igualmente en los filmes que no versan de la supervivencia. ¿Por qué, entonces, la persistencia de la estructura melodramática? Una primera explicación indica que se justifica por proporcionar un medio convencional de culminar obras cuya "narrativa se centra finalmente en la unificante imagen del héroe y la heroína. Esta imagen de clausura, usualmente el héroe abrazando a su novia, corresponde simbólicamente a la redención bíblica (...) El héroe representa a Cristo y su victoria sobre los monstruos representa, como sugirió Frye, la recreación a través del heroísmo de Cristo matando al dragón de la muerte y el infierno, rescatando a su novia, la Iglesia" (Lucanio, 1987:93ss). Fieles a esta convención de tintes mítico-religioso, en Hollywood la mujer y el amor constituyen el mediador ideológico que facilita la resolución imaginaria de las contradicciones. En el tópico "final feliz" cinematográfico el casamiento interclasista "supera" las barreras sociales en una sociedad colmada de ellas.

¿Y en la ciencia ficción? Ocurre lo mismo. El género explota la aptitud mediadora del amor desde sus primeros pasos -la unión de la obrera María con Freder el patrón en **Metrópolis**- hasta su madurez -el idilio de Deckard y la androide Rachel en el desenlace de **Blade Runner**-, para articular intereses e identidades contrapuestas. De igual manera la vena melodramática de la filmografía viabiliza articulaciones sociales: en **The War of the Worlds**, cuando el científico Elliott y la sobrina del pastor se abrazan forjan la alianza entre

la ciencia y la fe; el romance del comandante Adams y la hija de Morbius en **Forbidden Planet** hace lo propio entre el Estado y la ciencia; y en **The Day the World Ended** habría una alianza científico-militar en el noviazgo del geólogo Rick y la hija del mayor Maddison. En algunas películas los términos conciliados por la pareja no conciernen a colectivos sociales sino a planos temporales: el amor tiende puentes entre los hombres del presente y las mujeres del futuro (**Planet of the Apes**, **World without End**), y entre las mujeres del presente y los hombres del mañana (2019...; **Terminator**; **La Jetée**).

Los desenlaces amorosos consagran alianzas entre colectivos enfrentados al peligro nuclear -científicos, militares, autoridades-, dando un cierre satisfactorio a las pujas suscitadas por su rivalidad. También vehiculizan -y tal vez esto sea lo más interesante- tentativas de soldar el presente con el futuro. La relevancia temporal de este giro melodramático debe ser destacada: hasta la década del '60 los hombres del presente lanzados a la conquista del futuro la consumaban con la posesión de sus mujeres; en los filmes de los '70 y '80 los hombres del futuro van en pos de las mujeres del pasado. El mañana ha dejado de ser el referente de la conyugalidad; el objeto deseado retrocede al pasado. Lo refrendan Logan y Jessica en **Logan's Run**, con su retorno al antiguo modelo del matrimonio y la familia. Más sugestivo se presenta el enredo de Marty en **Back to the Future**: el vínculo incestuoso que se insinúa con su madre apunta a unir presente y pasado, al precio de destruir el presente.

Pero la función femenina no se agota en el oficio de componedora de alianzas: hay en ella un sentido específicamente declinado por lo atómico. La presencia del campo semántico estéril/fecundo en gran número de películas, en concreto, nos enseña infiriendo que la mujer provee un antídoto vital contra la esterilidad inducida por las radiaciones, en última instancia, por la mano del hombre. Ahora bien, esa dicotomía puede considerarse desde un ángulo distinto, vinculado al ejercicio por los científicos (varones) de un poder procreador. Bajo esta luz, sus funciones se centran en mostrar el descontrol subsiguiente de esa "tecnología conquistadora, potente, masculina y autónoma que valoriza la producción sobre la reproducción, que crea más bien que procrea según una concepción aparentemente inmaculada y un parto por cesárea metafóricamente autocrático" (Sobchak, 1990:108).

Los efectos indeseados de la acción científico-técnica en el cine de monstruos y algunas piezas del modelo de alienígenas serían equiparables a la proliferación desatada de las criaturas. El científico resultaría un progenitor incontinente y su labor investigadora quedaría homologada a un acto de paternidad irresponsable (la mencionada relación

paterno/filial del Dr. Falken y Joshua). Tenemos así la pesadilla de la fecundidad, simétricamente inversa a la pesadilla de esterilidad cernida sobre el modelo del Holocausto.

Exploremos los significados de esa simetría. ¿Qué tienen en común ambos escenarios? En principio, la preocupación por dominar un aparato reproductor, defectuoso por exceso o por defecto. Sugestivamente, la recuperación de su control -trátese del exterminio de la mala cría o del poblamiento de un nuevo mundo- coincide con la formación de la pareja heterosexual. A título hipotético podría verse en ese proceder una tentativa simbólica por dominar dos tipos de aparatos reproductivos, los "vientres de las mujeres" y los "cerebros de los hombres" para que generen en su medida y armoniosamente. Se trataría, en fin, de someter el poder procreador femenino individual al mismo control que los desenlaces imponen a nivel social sobre la "progenie" desmadrada del científico. Así se garantizarían cierres narrativos que apuntalasen una masculinidad cuestionada desde varios flancos.

Todo eso sería susceptible de una lectura íntegramente feminista, atenta a las huellas dejadas en el celuloide por la "guerra de los sexos" librada entre los años '40 y '80 en las sociedades avanzadas. Nosotros nos detenemos aquí, limitándonos a poner de manifiesto cómo las cuestiones de género en la filmografía se enlazan con fantasmas propios de la sociedad del Riesgo: la proliferación de efectos adversos, siendo la esterilidad el más aterrador de ellos.

### **3.5.1.6. Los Objetos**

Trataremos ahora una categoría muy peculiar de personajes, los seres inanimados. La ciencia ficción es un cine de objetos, observa Sontag: "Cosas, objetos, maquinaria, desempeñan un papel protagónico en estas películas. En el decorado de los filmes se encarna una gama de valores éticos mayor que en la gente. Las cosas, más que los indefensos humanos, son portadoras de valores, porque las sentimos, más que a la gente, como fuentes de poder. Según las películas de ciencia ficción, el hombre, sin sus artefactos, está desnudo. Las cosas representan diferentes valores, son poderosas, son lo que se destruye y son los instrumentos indispensables para rechazar a los invasores extraños o para reparar el ambiente dañado (Sontag, 1984:240). Robots, platillos voladores, espacionaves, reactores, armas nucleares, lanzarrayos, submarinos y ordenadores, una legión de cosas interviene codo a codo con los protagonistas humanos. Con sus autómatas que se expresan como niños, bombarderos copulando entre sí, y ordenadores dictatoriales, la filmografía parece replicar a la tesis weberiana del desencanto del mundo con una animación general de las cosas.

Pero, ¿cuál es el estatuto de las cosas en la ciencia ficción? Baudrillard avanzó algunos rasgos en *Le Systeme du Object*, mas su matriz conceptual sólo le deja ver en los objetos tecnológicos bruñidas superficies simbólicas. Olvida que "las técnicas no son fetiches, hacen algo más, algo impredecible: no son medios sino mediadores, esto es, medios y fines al mismo tiempo", según Latour (1994:793). En otras palabras, las técnicas expresan relaciones sociales a la par que las crean. ¿Cómo? Mediante el reclutamiento de entes que trascienden las demarcaciones entre lo natural y lo cultural, lo humano y lo inhumano, y van desde el vacío creado por la bomba de Boyle al agujero de ozono (Latour, 1993). Fenómenos de laboratorio y a la vez de la Naturaleza, los híbridos combinan cualidades naturales y sociales. En cierto modo equivaldrían a animales domésticos, ya no enteramente salvajes sino otra variedad taxonómica definida por el agregado de atributos humanos.

Entender la peculiar identidad de los híbridos o cuasi-objetos, requiere sustituir la antinomia sociedad/tecnología por el concepto de sociotécnica, idea que reúne dos prácticas -la social y la científico-técnica- entrelazadas en una malla sin costuras en la vida real, pero que la tradición intelectual persiste en pensar diferenciadas. Toda tecnología supone en su génesis una maquinaria social previa. Matriz de los cuasi-objetos, esa maquinaria les transfiere sus propiedades y automáticamente adquiere las suyas (Latour, 1994). Un ejemplo es la red eléctrica: la gestión del suministro -su organización empresarial- absorbe propiedades físicas de las conexiones eléctricas y se transmuta dando lugar a un nuevo ente: una red de poder.

El cuasi-objeto, entonces, permuta propiedades con los humanos. He aquí un momento estelar en el que el cine de ciencia ficción se entretiene largamente. El intercambio alcanza en la filmografía niveles promiscuos, evidenciados en el tropel de monstruos que absorben caracteres de lo nuclear, del tipo de los mutantes que se tornan focos de irradiación o el dinosaurio de aliento radiactivo. Tales criaturas tienen mal encaje en la dicotomía Naturaleza/cultura del análisis estructuralista. Tomemos a las hormigas gigantes de **Them!**, que portan las señas de una organización colectivista, industrial, militarizada, y emiten un chirrido idéntico al sonido del contador Geiger; en síntesis, entidades que reúnen lo social, lo tecnológico y lo natural. ¿Cómo compatibilizar esa identidad impura con el papel unívoco de Némesis de las fuerzas naturales que le correspondería según el paradigma citado? ¿Y dónde clasificar a los andróides, artefactos dotados con los atributos humanos de la voz, la inteligencia, la disciplina y el autocontrol? Evidentemente, las fantasías de una civilización ultra-tecnificada

demandan un tratamiento atento a sus componentes ideosincráticos, creados por mediación de la tecnología.

En verdad, su clasificación es harto problemática. Latour (1993) observa que la constitución moderna no contempla mecanismos de integración de los híbridos, y se ve forzada a relegarlos fuera del mundo social, sin por ello evitar su infiltración en los foros humanos -una situación que **Voyage to the Bottom of the Sea** escenifica con la intrusión del Cinturón Van Halen -vía sus efectos-, en la sesión del Consejo de Seguridad-. En este sentido la filmografía, al encumbrar los cuasi-objetos a un protagonismo central, parecería más conciliadora. Sin embargo, sus limitaciones son clamorosas, según vemos en el tratamiento dado al mutante. Híbrido de ser humano y energía atómica, esta criatura es blanco de denodados esfuerzos por expulsarlo a la tierra de nadie de los cuasi-objetos negados por sus fautores. A éstos la filmografía se limita a mostrarlos en su proliferar y a registrar los desvelos de los hombres por controlarlos y recuperar su representación.

Al cine le deleita mostrar cómo los híbridos dejan de ser unas cosas mudas y dóciles y rompen a aullar cual dinosaurios enardecidos. Pero no busquemos en estas fábulas de animales quiméricos el preámbulo de la constitución integradora promovida por Latour; no llegan a tanto, se contentan con referir la rebelión de los cuasi-objetos y su derrota provisional, con levantar acta del intercambio de propiedades en el combate (la cópula simbólica en **Terminator** ejemplificada en el trozo de metal del *cyborg* que se incrusta en el muslo de Sarah). Sólo el cine japonés, con su veneración por Godzilla y sus congéneres, trasunta un espíritu vagamente reconciliador. Para dar con una sensibilidad innovadora debemos remitirnos a trabajos del estilo de **Blade Runner**. Esta obra reivindica a los androides como objeto/sujetos amorosos, pronunciándose por el reconocimiento de su ciudadanía por los humanos que los han creado.

### 3.5.2.Cronotopos

#### 3.5.2.1.Espacio

El análisis de las tópicas nos llevó a identificar varios pares de oposiciones - interior/exterior; Tierra/Cosmos; aeronave/espacio; superficie/subterráneo; desierto/ciudad-, dentro de una estructura espacial organizada por un eje vertical con varios niveles superpuestos. Así exploramos la superficie, el dominio de los seres humanos; el nivel inferior, guarida de los monstruos; después nos volvimos al nivel superior, morada de los alienígenas; y al final identificamos las conexiones entre ambos. A continuación completaremos su articulación acoplando al material de la filmografía el de las otras series.

### 3.5.2.1.2. Arriba

El cielo se convierte en escenario filmico de primera línea antes de la génesis del género. Fijémonos en uno de sus afluentes, el cine bélico. El cielo de los filmes de la II Guerra Mundial se presenta como un reino del terror, surcado por cohetes V-2, ululantes bombarderos en picado y lluvias de fuego abatiéndose sobre las ciudades. De él caerá, al final del conflicto, como un huevo maléfico, la bomba A. Pero el cine bélico no se limita a dar la visión desde tierra, esto es, a la descripción de los sufrimientos bajo el bombardeo; también expresa una épica aérea en el sub-género del filme de aviación. Emplazada en el ojo de la cámara, su mirada se solapa con la del piloto que derriba un aeroplano o suelta su cargamento de bombas sobre una diminuta silueta en el damero de la superficie (Virilio, 1991). Los dos puntos de vista configuran una valoración dual del cielo, amenazador desde abajo; excelso cuando la mirada se proyecta al ras de las nubes. Años más tarde, la ambivalencia de un espacio aéreo poblado de artefactos que oscilan entre darnos la llave del cielo o disolvernó en una capa de cenizas, será recogida por la ciencia ficción.

La dualidad del escenario celeste viene de lejos; la sentimos activa en el misterio de los "aviones fantasmas" contemporáneo al despuntar de la aviación<sup>29</sup>, en las fábulas de terror y poder de los aerostatos de Verne (*Robur le Conquerant*); y en las imágenes de una mitología del cielo iniciada en el siglo XVIII, punto de origen de un arco de fantasías en cuyo extremo posterior tenemos al fenómeno OVNI cabalgando en la ola de miedo y esperanza propulsada por la Era Nuclear, sobre el que volveremos en el próximo capítulo. Las mitologías de las máquinas celestiales nacen al término de la secularización del cielo, purgado de santos y arcángeles. Pero la cúpula celeste no permanece en el "grado cero" cultural en el que la quieren situar los Modernos, el de pantalla neutra y transparente de los movimientos cósmicos. En un proceso afín al experimentado por el futuro, devenido en sustrato temporal del Progreso, el cielo pasa a

---

<sup>29</sup> "El desarrollo de la psicosis de las aeronaves fantasmas se puso en marcha dos siglos atrás, a continuación de las primeras experiencias aerostáticas que introdujeron el aerostato, la primera máquina voladora operativa, en el imaginario de la época", recuerda Caudron (1990:230). El registro francés de estos paleo-Ovnis se inaugura en 1873 con el avistamiento de un inmenso globo rojo. En 1884, las noticias sobre un fantasmal aerostato provisto de un poderoso reflector inspira a Verne su *Robur le Conquerant*. En esa fase las formas oscilan entre la del globo y del torpedo. La llegada de la aviación modifica la morfología de los avistamientos; ya en 1910 los neoyorquinos divisan un avión negro. En 1933, Escandinavia se ve invadida por aviones fantasmas, equipados con potentes reflectores. Lo propio ocurre en Austria e Inglaterra en 1937. Después de la II Guerra Mundial los aviones misteriosos desaparecen y ceden su lugar a los platillos voladores y a los 'cigarros voladores', herederos de la forma 'torpedo' del siglo XIX (V. Caudron, ob. cit.).

ser soporte espacial del futuro y se atiborra de imágenes ligadas al avance científico-técnico (máquinas voladoras ultrasofisticadas y enigmáticas). De tal suerte el cielo contemporáneo reacciona a la des-cristianización positivista, y un imaginario de nuevo cuño ocupa el vacío dejado por la escatología.

Llegado su turno, el cine de ciencia ficción cumplirá un papel central en reelaborar ese imaginario. En su pantalla se atisba un cielo preñado de esperanza y perdición, donde el amenazador firmamento del hongo atómico se ve equilibrado por el impulso expansivo de la conquista del espacio. En este aspecto los filmes resucitan el optimismo tecnológico típico de Verne: las aeronaves son las nuevas máquinas de atar el espacio, herederas de la función cumplida por los ferrocarriles, el telégrafo y los buques a vapor en el universo narrativo del escritor francés, vale decir: adueñarse del paisaje cósmico, aplanar sus desigualdades, reorganizarlo en una retícula de parcelas idénticas y exponerlo a la voracidad de una civilización embelesada con la colonización del espacio infinito.

Pero tales obras, representadas por **Destination Moon** o **Forbidden Planet**, escasean en la filmografía. Más bien ocurre que las trayectorias ascendentes se ven entorpecidas por obstáculos de todo tipo. Siempre algo se interpone entre los terrícolas y el Universo (el Sputnik de **Rocket Attack USA**; el cinturón Van Halen de **Voyage to the Bottom of the Sea**; el cordón sanitario tendido por los alienígenas en **War of Satellites**). Al espectador se le trasmite una sensación de encierro en un planeta condenado: tal es la impresión causada por **The Day the Earth Caught Fire**. El cielo de la filmografía, frente a las visiones del resto del género, se muestra más entornado que abierto.

El fervor de la carrera espacial no disipa ese sentimiento de clausura. **Planet of the Apes** nos muestra un viaje en círculo, sin salida de la Tierra. A partir de los años '70 la promesa de expansión depositada en el cielo se diluye; el espacio deviene un ámbito de trabajo, patrullaje o comercio; en una palabra: un topos estabilizado. De las alturas descienden menos extraterrestres: su interés por venir a la Tierra flaquea y se retraen a reductos subterráneos en sus planetas natales desde donde acechan a los navegantes. Con la normalización del cielo el sueño de la Nueva Frontera espacial se desvanece, y la inmensidad cósmica revela su potencial claustrofóbico. Esta percepción paradójica se aprecia en las mutaciones de las aeronaves: antaño bastión de la confianza en la apertura del cielo, las naves espaciales crecen de tamaño pero sólo para empequeñecer a sus tripulantes y atraparlos en laberintos sin salida (**Silent Running**). Una angustiada soledad tiñe los escenarios cósmicos; el aterrizaje en un planeta desconocido toma el cariz de un descenso a una cripta (**Aliens**). Hay un retorno al sentimiento aislacionista

de **This Island Earth**, con un diferencia: lo que antes era repliegue voluntario ahora es una imposibilidad objetiva: el cielo se ha contraído<sup>30</sup>. En vez del camino transparente del aire tenemos encima, cortándonos el paso, una bóveda impenetrable que sólo consigue atravesar una minoría de elegidos (Parsifal y su doncella en **2019...**).

### 3.5.2.1.2. Abajo

Mientras los cielos se cierran, en los niveles inferiores ocurre algo parecido. En los escenarios de los años '50 la Humanidad defiende su posición en la superficie contra la pinza de las invasiones de arriba y de abajo, y contra el holocausto que amenaza borrarla de la faz de la Tierra. La paranoia ideológica de esos años tiene su correlato espacial en la claustrofobia. Todas las topografías del cine se aplican a suscitar esa sensación, trátase de *bunkers* militares o espacios naturales. "Lo que evoca terror e impresión es el terreno de la propia Tierra. Viendo esos oscuros y entristecedores paisajes marinos, la monótona arena húmeda y el oleaje estrellándose alocadamente contra la atroz e indefinible geografía de las rocas imponentes, viendo los ilimitados y desnudos tramos de desierto puntuados por la rígida e inhumana forma de un cactus ocasional o el escurrirse frenético de un diminuto y vulnerable roedor, el espectador es compelido al reconocimiento, no importa cuan inconsciente sea, de la precaria e insignificante estabilidad del Hombre, de su vulnerabilidad al vacío 'aquí mismo' como "allí afuera", de su total aislamiento, de la frágil cualidad de su cuerpo y sus obras, de la aterradora inexpresividad de lo que él consideraba la Madre Naturaleza" (...). "Estos filmes -en todo o en parte- nos arrebatan de nuestras grandes estructuras, de las ciudades y rascacielos que normalmente quiebran perturbador vacío del horizonte. Nuestra civilización y su aparato tecnológico es, como mucho, un pequeño villorio al borde de un abismo. Contemplando estos filmes, con su abundancia de tomas largas en las cuales figuras humanas se mueven como insectos, con su insistencia en un paisaje insondable, somos forzados a una visión pesimista del valor del progreso tecnológico y de la habilidad del hombre para controlar su destino" (Sobchak, 1993:112-113).

La superficie, el marco en que se desenvuelven varias de las películas, no inspira tranquilidad. La vida que bulle sobre ella se halla bajo la amenaza permanente de una ordalía global de fuego. Por momentos, el borde superior de la corteza terrestre parece a

---

<sup>30</sup> La oclusión celestial trasciende el ámbito de la filmografía y afecta en general al cine de ciencia ficción. **Outland** (1981), **Blade Runner** (1982) y **Total Recall** (1990), filmes sin temática nuclear, coinciden en transmitir sentimientos de claustrofobia. Colonias espaciales convertidas en poco más que campamentos de trabajos forzados y una Tierra en ruinas sin escapatoria dibujan un panorama de encierro cósmico.



punto de tornarse un dilatado "Ground Zero", el sitio designado para detonar los artefactos nucleares. No obstante, hay que decir que en algunas películas la superficie, lacerada por la barbarie atómica, permanece abierta a su regeneración, al reinicio de la épica humana.

Hay obras donde la Humanidad marcha al ostracismo en el subsuelo. Su descenso no tiene el sentido de viaje iniciático descrito por Verne (Serres, 1968): es la Caída sin atenuantes. Supuestamente transitoria, la vida subterránea se cronifica en las catacumbas post-nucleares, las ruinas del metro de **La Jetée** y **Beneath the Planet of the Apes**, los túneles de **Terminator**. La sociedad futura se confunde con un inmenso refugio anti-nuclear. La resplandeciente Ciudad de la Cúpula de **Logan's Run** no es sino el refugio atómico opulento, autárquico, sin vista al exterior. Cercada por el átomo, la Humanidad se atrinchera en espacios cerrados, y al hacerlo da un inesperado cumplimiento a las prescripciones utópicas. "Los utopistas gustaban de fundar sus construcciones imaginarias sobre un suelo previamente despejado de escorias e impurezas del mundo real, una isla desierta o en medio del océano, un planeta virgen, una galaxia lejana, una caverna profunda o una burbuja sintética herméticamente cerrada: sobre esta tabla rasa original todo puede por fin recomenzar de cero, como si la utopía no fuera más que un modelo reducido a escala humana de la creación divina *ex nihilo*" (Billard, 1986:49). Refutando a la geografía utópica, el cine revela que los recintos ocluidos del futuro no contienen más que antiutopías.

La oclusión brutal de los espacios suscita irrefrenables impulsos de evasión. ¿Adónde? El cielo está vedado. Queda la huida por la superficie. La acción discurre entonces a lo largo de un eje horizontal salpicado de lugares prohibidos, los santuarios de vida natural convertidos en el único horizonte de los fugitivos. "La Naturaleza, expulsada del entorno humano, no aparece más que -cuando es todavía posible imaginarla- bajo los rasgos de un continente perdido y prohibido. Es el aterrador y deseable "santuario" situado más allá del mundo, el último Misterio de un universo completamente racionalizado, el último Tabú de una sociedad aparentemente sin prohibiciones (**Logan's Run**) (...) es la naturaleza misma que se reviste de los atributos de la Utopía" (Billard, 1986:65).

A partir de 1965, la nostalgia cinematográfica por los espacios abiertos se traduce en una revalorización del desierto; las tierras baldías pierden su aire amenazador y se tornan el marco de una vida más plena que en las ciudades. En **A Boy and His Dog** el

subsuelo se asocia a lo estéril y la superficie a la libertad; en **2019...** Parsifal vaga por un desierto sin barreras calcado de las vastedades indómitas del *Western*; en **Terminator** el desierto brinda refugio a Sarah. "Mezclada a veces con un temor anticomunista de las organizaciones totalitarias desarrolladas en las ciudades, la apología -relativa- del desierto se lee contradictoriamente: por una parte, hay un elogio de la libertad, la soledad y la responsabilidad, del hacerse cargo de uno mismo que ella implica: se llega al desierto después de haber experimentado el artificio o la dureza de la civilización" (Puisseux, 1988:95).

El anhelo por los espacios vírgenes no es privativo de la filmografía. La antítesis utopía pastoral/vida urbana caracteriza a la literatura de ciencia ficción de los '60, ejemplificada en las idílicas comunidades rurales de Ursula Le Guin. Pero la antinomia se disuelve en los años '80 con el advenimiento de la civilización íntegramente urbana de la novelística *cyberpunk* (Jameson, 1994:28). El cine, por su parte, se debate entre las dos tendencias contrapuestas: **The Day After** ratifica el encogimiento del medio natural en la escena donde un "cow-boy aparentemente solitario guía una manada de reses en una granja aislada, pero el retroceso del *zoom* revela que se encuentra en un vasto complejo de movimientos dentro de un corral de venta de ganado, y el movimiento ascendente de la cámara indica finalmente que el corral es contiguo a un paisaje completamente urbano -el de Kansas City" (Jeffery & O'Toole, 1985:169). Otros filmes se resisten a abandonar el sueño del refugio natural, pero sus ramalazos nostálgicos chocan con contradicciones insalvables, patentes en el fracaso del botánico de **Silent Running** cuando su plan de salvamento del santuario vegetal naufraga contra la falta de opciones a la vida en invernadero, metáfora de la tecnificada Tierra.

### 3.5.2.1.3. Globalización

Los espacios fílmicos exhiben una dimensión global. El conflicto EE UU-URSS planteado en el modelo del Pre-Holocausto ancla a la filmografía en el tablero internacional de la Guerra Fría, si bien distorsionado por la ínfima presencia cinematográfica del "Mundo socialista". Con el tiempo otros territorios se asoman: Gran Bretaña, Japón y el océano Pacífico, el mar Caribe, México, el Ártico, Francia y Australia. Juntos componen una geografía del riesgo nuclear, delimitada por el triángulo EE UU-Europa-Japón, con epicentro en Estados Unidos.

La globalidad de tales escenarios no se sustenta exclusivamente por coordenadas espaciales. En parte se trata de un efecto promovido por los medios de comunicación.

"La televisión, por ejemplo, crea repetidamente una hermandad de la catástrofe, unas Naciones Unidas del desastre, una edificante Familia del Hombre electrónica" (Sobchack, 1993:190). Sin esta función estratégica de los medios, la globalidad difícilmente se sostendría (la comunicación del riesgo sin la globalidad no sería tal, y viceversa). Los filmes son conscientes de ello. Recordemos el modelo del Holocausto, cuando la ruptura de las redes de comunicación precipita la disolución del sistema mundial en unidades aisladas pugnando por sobrevivir.

Poco a poco, el espacio global desborda los marcos de la Guerra Fría. El alcance planetario del desastre nuclear o de la amenaza alienígena arranca a las tramas de los cauces de la bipolaridad y las reinscribe dentro de las coordenadas de una unidad espacial mayor: la del planeta Tierra. Se lo ve con claridad en **The Day the Earth caught Fire**: la sequía del río Támesis no tiene explicación local; la causa del trastorno radica lejos de Londres. Aparte de denunciar el hecho, los periodistas poco pueden hacer contra una crisis que eclosiona y se resuelve a escala mundial. Los actores son globales (Gran Bretaña y la Unión Soviética actuando de consuno), al igual que el objeto de su acción, la Tierra (a esa dimensión mundial aluden tantos títulos de filmes: **The Day the Earth Stood Still**; **The War of the Worlds**; **The Day the World Ended**; **World Without End**, etc.) (subrayado nuestro).

Hacia los años '80 la globalización accede a una fase superior con la apertura a una topología que ni es enteramente local ni global: el espacio electrónico. Este territorio abstracto germina en la Guerra Fría, al cobrar forma en los Tableros estratégicos de la defensa que contienen simbólicamente el vasto mundo. Luego se emancipa y gana vida autónoma con el nombre de ciberespacio. El ciberespacio está y no está en un lugar concreto. En **War Games** se extiende entre las superficies electrónicas del PC de David y del súper-ordenador Joshua, ámbitos locales que encierran temibles efectos globales. El ciberespacio apareja hondas transformaciones en la profundidad del espacio percibido tradicionalmente, que resulta "achatada por la superficial 'dimensionalidad' electrónica del movimiento vivida como sucediendo sobre -y no dentro- las pantallas de las terminales de los ordenadores, los videojuegos, los videoclips" (Sobchak, 1993:230-231). El espacio se torna pura superficie, deja de ser contexto y deviene texto. Con su progresiva desterritorialización se sitúa a una enorme distancia de la escenografía típica de la ciencia ficción, antaño apegada a la ilusión naturalista del cine de Hollywood.

Con todo, a través de sus mudanzas, la unidad del espacio global desnuda su precariedad. Sus topografías aparecen fracturadas antes y después del holocausto: antes, por las divisiones de la Guerra Fría, recreadas dentro de cada bando por redes de comunicación propensas a incomunicar; después, por los efectos disolventes de la

catástrofe. A la incomunicación se agrega el aislamiento: planetas prohibidos; mundos en cuarentena, Zonas interdictas; *bunkers*; ciudades subterráneas, tierras de nadie y la amenaza de la clausura total, la de la existencia del género humano, configuran lo que Puiseux denomina el paradigma de la clausura (1988:99).

El futuro distante no se presenta más prometedor, dividido por alambradas de espino y dédalos sin salida (*Unknown World*, película de 1953, dedicaba su argumento a demostrar que las cuevas subterráneas elegidas para refugios anti-nucleares resultan en el largo plazo un laberinto en donde la Humanidad se extravía fácilmente). Cúpulas, barreras de energía o escudos de fuerza figuran entre los parapetos alzados por humanos y extraterrestres para contener ¿qué? El peligro nuclear, en primer lugar; pero asimismo materializan un gesto defensivo frente a un Universo plagado de peligros demasiado intercomunicados.

Mas los filmes no se contentan con describir la fragmentación de los mundos del átomo; toda su energía se emplea en tratar de articularlos. Nos percatamos de ello en el afán de los personajes por manipular las radios y televisores, en sus continuos desplazamientos, "viajes de investigación como viajes iniciáticos a través de un espacio que la humanidad aprende a reconocer: el espacio post-atómico" (Puisseux, ídem, p. 104). Su quehacer nos informa que en esos lugares no hay compartimentos estancos; los puntos rotos se unen, las comunicaciones se cortan y restablecen sin cesar. "En este mundo fracturado nada está convenientemente aislado ni seguro: los filmes componen en efecto una sinfonía de comunicaciones interrumpidas y restablecidas -si los lugares enfrentados están en relación de antagonismo-, o bien de comunicaciones establecidas y después interferidas y rotas, si están en relación de alianza" (Íbidem, p. 98). De esa constante no escapa el espacio electrónico; sometido a parecidas articulaciones y fracturas, a las que añade un rasgo propio: el descentramiento. El ciberespacio es laberíntico, mas un laberinto sin centro.

Obrando de tal suerte la filmografía intenta, a su modo y con sus medios, responder al problema señalado por Jameson (1995) de la crisis de representación del capitalismo tardío. De acuerdo a él, este modo de producción ha advenido a tal grado de descentralización que se ha vuelto inaprensible para las convenciones artísticas modernas. La ciencia ficción, apunta Jameson, es un documento de esa situación y de las tentativas de superarla. Nuestro análisis capta una situación semejante: en el incesante fluir de conexiones y reconexiones, en el inventario de fracturas y redes, en la aceptación del achicamiento del espacio -patente en las palabras de Klaatu, "el universo se encoge día a día"-, y de la pérdida de su valor utópico -trasmitido en el drama del increíble hombre menguante-, se expresa la voluntad

por dar respuesta a la crisis de representabilidad y por conjurar la desarticulación que amenaza a las topologías del átomo. Mientras los héroes de Verne los héroes se dedicaban a medir, mensurar, perimetrar, los del cine se abocan a coser, pegar, suturar, recomponer.

### 3.5.3.2 Tiempo

En el presente apartado integraremos las observaciones acerca de la temporalidad de los filmes acumuladas con la finalidad de obtener de sus interconexiones los puntos claves de la percepción temporal de la filmografía. Ellas se condensan en una serie de rasgos relativos al fin de la Historia, la vivencia de la aceleración, las transformaciones de la relación pasado-presente-futuro, y el remodelado de la intuición temporal en función del riesgo científico-técnico, en particular del referido a la energía nuclear.

#### El Fin del Mundo.

La idea del Fin planea sobre la mayoría de las películas con múltiples acepciones: derrumbe de la civilización, extinción de la especie humana, agonía de una sociedad extraterrestre, fin de la vida en la Tierra, o destrucción del planeta. Su inminencia, cuando no su consumación, constituye la premisa y, en ocasiones, el desenlace de los argumentos. Y siempre ligado al Fin, su agente, la energía nuclear. Ella introduce la posibilidad del Fin de diversas maneras: por la proliferación de monstruos, por la guerra termonuclear; por la experimentación irresponsable; por la acción de alienígenas conectados con el átomo.

Dentro del cine en general, la visión de un cataclismo absoluto e irreversible es exclusiva de la ciencia ficción. Antes de seguir, aclaremos que el pensamiento del Fin de la civilización no es una originalidad de la Era Nuclear. Ya en el siglo XIX se registran percepciones finalistas ligadas a la noción de entropía. Resulta interesante observar cómo esos presentimientos recurren a procedimientos especulares de extrañamiento para manifestarse. Un anticipo de los estragos entrópicos en una civilización avanzada fue el espejismo astronómico de los "canales marcianos", base de la creencia en la extinción de la raza marciana por el desecamiento de su planeta<sup>31</sup>. Décadas más tarde, la idea de finitud

---

<sup>31</sup> El fluctuante papel de la civilización marciana en el imaginario moderno documenta las oscilantes reacciones ante el avance tecnológico. A finales del siglo pasado, varios astrónomos encabezados por Percival Lowell, de Boston, creyeron haber divisado el trazado de una vasta red de canales en la superficie de Marte. Lowell "explicó que Marte debía representar un estadio de evolución más avanzado que el de la Tierra, que se había secado con las edades. Así el futuro de nuestro planeta fue escrito sobre nuestro vecino. La escala colosal de los acueductos marcianos demostraba cuán lejos las proezas técnicas podían llevar a una civilización, y el hecho de que los canales cubrieran todo el planeta probaba que los marcianos habían superado la guerra" (Weart, 1988:8). Más de 50 años después, las proezas tecnológicas de los extraterrestres

decadencia impregnará la cultura del Novecientos, asociada al ocaso de Occidente, y la literatura de ciencia ficción se hará eco. Años después, y tras el precedente de la emisión de Orson Welles, el cine utilizará sistemáticamente el "espejismo marciano" como recurso para pensar lo impensable.

Si el cine adopta esta pauta es porque la Era Nuclear se diferencia de todas las antecedentes por hacer suya y propagar la idea de Fin endosándole una dimensión inaudita: la muerte de la especie humana. La noción de Fin u Holocausto nuclear ha sido explorada por Rafael Argullol (1990), quien ha exhumado sus capas de sentido sedimentadas en la cultura occidental. En concreto, Argullol discierne en el icono del hongo atómico la última figura de un relato basal de Occidente, cuyo hilvanado iniciaron los griegos, continuó la tradición judeocristiana y cierran los discursos apocalípticos contemporáneos. En el texto cultural por él reconstruido el reparto formado por Prometeo, San Juan y su Apocalipsis, Fausto y los Dioses wagnerianos se completa con la Bomba<sup>32</sup>.

En la pesquisa estratigráfica de Argullol aparecen motivos religiosos por doquier. No nos extrañe, por consiguiente, que raíces similares asomen en los filmes relativos al Holocausto, donde la catástrofe parece el designio de un Dios colérico y vengativo. Al inicio de **Attack of the Crab Monsters**, contra un fondo de explosiones atómicas encadenadas por el montaje, una voz profiere: "y el Señor dijo: 'Destruiré al hombre que he creado de la faz de la tierra'". A las citas del Apocalipsis y el Génesis las películas añaden el sub-texto bíblico de Sodoma y Gomorra, las ciudades calcinadas por el fuego divino, las "Hiroshima y Nagasaki de la Antigüedad" de **Der Botschaft der Göttern**. Sobre las cenizas de la civilización moderna, fenecida igual que aquellas urbes degeneradas, el dios implacable dispone a veces crear un nuevo mundo. Repitiendo los pasos de Jacob, los supervivientes marchan a fundar la nueva sociedad. La aceptación de ese designio de regeneración a sangre

---

servían en el cine para demostrar exactamente lo contrario: el trágico destino que les aguarda a las civilizaciones demasiado avanzadas (el caso de los Krell en **Forbidden Planet**).

<sup>32</sup> Argullol presta especial atención al hongo atómico, el icono cumbre de esa tradición del Fin: "En este remoto lugar de Nuevo México denominado Alamogordo, en este amanecer caluroso que ha estado precedido de chubascos asistimos a un alumbramiento inédito. Por primera vez algo parecido a un dios -o algo parecido a un monstruo, apenas importa- ha sido creado por manos humanas cumpliéndose así, es necesario no ignorarlo, un viejo sueño del hombre. Que ese viejo sueño sea, además, una vieja pesadilla, demuestra que nuestra cultura, aunque sorprendida y atemorizada por el logro, venía apostando desde muy atrás en este sentido, dispuesta, basándose en su impronta prometeica y tanática, a asumir el nuevo sacrificio y la nueva liturgia. Cuando este 16 de julio de 1945 los fotógrafos y cámaras de cine tratan de captar una forma comunicable de esta Imagen desmesurada y proteica es porque el dios-monstruo requiere una figura propia para que pueda iniciarse esa nueva liturgia. Así emergerá, para el mundo, el Gran Hongo, icono del recién aparecido poder" (Ob. cit. p. 132).

y fuego aparece en las palabras de Michel de Five: "Odiaba New York... Me alegro que haya sucumbido".

El complejo cultural develado por Argullol entiende el Fin en relación a saberes arcanos. En esta perspectiva, la *hybris* de los 'padres de la Bomba' enraíza míticamente con la apropiación adánica del Árbol de la Sabiduría. La filmografía recoge esta idea, al punto de provocar en Ruppertsberg la afirmación de que los "filmes son finalmente reaccionarios en su rechazo de la ciencia y en su promoción de lo sobrenatural" (1995:33). No podemos coincidir. **The Day the Earth Stood Still**, pródiga en alusiones al Nuevo Testamento, no rechaza la ciencia en bloque sino que distingue entre saber bueno y saber malo, una distinción visible en la oposición entre medicina nuclear/arma nuclear. Ni hay un discurso anti-científico en las demás obras con alienígenas tutelares, cuyo poder benévolo descansa precisamente en su parafernalia tecnológica. En vez de una antinomia religión/ciencia se da la combinación de una y otra. La presencia de ingredientes espiritualistas tiene otra explicación: ofrecer un excipiente ideológico tradicional para la digestión de una posibilidad perturbadora: el suicidio de la Humanidad en una III Guerra Mundial.

En la primera fase de la filmografía -años '50- lo impensable debe asimilarse de algún modo. El relato occidental del Fin y el basamento cristiano de la cultura americana suministran esquemas narrativos familiares que lo facilitan. Los restantes ingredientes se extraen de la Gran Narración evolucionista, es decir, la extinción entendida como un proceso de finitud orgánica. El cine alterna una y otra, e incluso las emplea simultáneamente. Pensemos en el trasvase al cine de *The War of the Worlds*: junto a la amenaza de exterminio planteada por la invasión -la ley de la jungla darwiniana-, la adaptación estima necesario insertar una mención a la Providencia, un recurso dirigido a disipar la noción intolerable del Fin. El cine únicamente habla de extinción si concierne a otras especies: el fin de las civilizaciones alienígenas, sin segunda oportunidad en el Cosmos. A los extraterrestres corresponde ofrecer a los espectadores la vivencia de la catástrofe absoluta por procuración.

La siguiente fase en el cine corresponde a la normalización del Fin. Ello supone su rutinización, manifiesta en la moda de las micro-extinciones: ya no hay Fin sino fines con minúscula, distribuidos en el presente, el futuro y el pasado: lo ilustran las extinciones de los dinosaurios (Baudrillard, 1994), de nuestros descendientes, y de los extraterrestres. En esa sensibilidad opera un milenarismo invertido que sustituye "premoniciones del futuro, catastrófico o redentor por el sentimiento del fin de esto o aquello" (Jameson, 1993:51).

Domesticado el Fin, devaluado por la inflación de fines, los universos fílmicos se acomodan a él y en lugar de *Apocalypse Now* tenemos *Apocalypse from now on* (Sontag, 1996:167).

Pero la domesticación del Fin del mundo nunca llega a ser total. La negativa de escenificar la extinción de la Humanidad sigue fijando un límite casi infranqueable a las películas: el mundo acaba para todos, menos para un puñado infaltable de sobrevivientes. El Fin siempre va atado al comienzo de otro ciclo o estadio: la historia se repite o recommienza. Sólo en **On the Beach** y en el desenlace de la saga de **Planet of the Apes** se nos coloca frente a un final sin segundas partes. Los demás filmes nos transmiten una firme esperanza en la continuidad de la especie, aunque sea enclaustrada en refugios a prueba de radiaciones. En el fondo de sus horizontes, después de la "lluvia radioactiva" siempre se alza el arco iris<sup>33</sup>.

Las dos actitudes frente al Fin (*shock* inicial y acostumbramiento) traen consigo problemas específicos de representación visual. Mostrar el Holocausto es el reto asumido por el cine de ciencia ficción; pero en sus primeros momentos sus creadores se ven constreñidos por una suerte de tabú visual: no fijar la mirada en el espectáculo de la muerte nuclear. Sin duda, un mandato demasiado exigente para un medio cuyo reclamo comercial descansa en su disposición a exhibir el Apocalipsis moderno. Respetar el tabú y pese a ello visualizar la catástrofe impone al género practicar rodeos tales como escenificarla con imágenes documentales de la II Guerra Mundial, de calamidades naturales y de ensayos nucleares.

En un segundo movimiento, la filmografía opta por la pulcritud: la presentación de un mundo vacío, sin ruinas ni cadáveres ni páramos radiactivos. O apela a la estratagema más elíptica de visualizar el instante del desastre mediante la pantalla negra (**The World, the Flesh and the Devil**) o blanca (**The War Game**; **The Day After**; **Testament**), o con el recurso utilizado en **Panic in the Year Zero** de sugerir la destrucción de Los Angeles con relámpagos externos a la pantalla. La norma tácita estipula no mostrar los daños directos del

---

<sup>33</sup> La idea firmemente asentada de continuidad, convención central del cine de ciencia ficción, se ve contestado, años más tarde, en **A Boy and His Dog**. Todo en esta película se dirige a burlarse de las pretensiones de continuidad social de Estados Unidos. La sociedad del subsuelo es una caricatura del mundo de los pioneros del Oeste, un mito patrio estadounidense (parodiado a través de los colonos del Nuevo Mundo post-nuclear). Esta distopía vive en un eterno festejo del 4 de julio, la fecha patria. Su apariencia de ciudad-jardín modernista esconde un régimen lóbrego vigilado por seres vestidos de jardineros con camisas escocesas, sombreros de paja, mandiles azules y sonrisas eternas, que resultan ser los robots encargados de ejecutar a los inconformistas. El desenlace -el héroe se desembaraza de su enamorada haciéndola devorar por su perro- corona las transgresiones al canon, especialmente al tema del Adán y Eva post-nuclear.



desastre. Con la excepción de **The War Game**, en las producciones de los '50 y los '60 prevalecen los fines del mundo asépticos.

Con el cambio de década la cortina se corre y llega "una nueva ola de películas, reminiscentes del ciclo de los '60 pero aparentemente más sombrías y ya no dispuestas a rehuir la destructiva capacidad del armamento atómico, la radiación ionizante y la industria nuclear civil" (Broderick, 1991:39). El horror se deja filmar y el mundo cobra el aire de una Hiroshima global. Que el abanderado de la nueva crudeza visual sea un telefilme (**The Day After**) da la medida de la magnitud del cambio, pues la televisión siempre había sido mucho más renuente que el cine a las imágenes perturbadoras. Basta recordar que un antecedente similar de la BBC (**The War Game**) desembocó en un sonado acto de censura. La apertura de la televisión indica que a las imágenes del Holocausto les pasa igual que a la idea de Fin del mundo: se domestican. Y esa domesticación se nota en el tránsito del dramático claroscuro de los apocalipsis de los años '50 a las viñetas policromas y banales de la imagen televisiva.

### La Involución

Después del Fin, que no es tal, en algunos escenarios se produce una involución, la marcha atrás del proceso evolutivo cultural, social y biológica. La catástrofe empuja a los supervivientes hacia estadios inferiores, significados en los carruajes de tracción animal en **On The Beach**; en la pérdida del código alimentario de los supervivientes de **Terminator**, obligados a comer ratas; y en el retorno a la ley del más fuerte escenificada en **Panic in the Year Zero**. La recaída en el estado de naturaleza, representada por los animalizados humanos de **Planet of the Apes**, privados hasta de lenguaje, alcanza su estadio de mayor degradación en el canibalismo (**Return of the Living Dead**), forma suprema de asociabilidad solo comparable a la del mutante, la execrable criatura del Holocausto.

Con todo lo que tiene de escandaloso, la noción de retroceso no es extraña a las mentalidades adoctrinadas por los filósofos de la historia. La eventualidad de un bache en la senda del Progreso, de una Edad Oscura tipificada por la Edad Media, se halla firmemente enclavada en la conciencia histórica -la idea de la caída de la civilización en la barbarie aparece con frecuencia en la cultura de masas anterior a 1945, refiere Weart (1988:220). De hecho, el retroceso a situaciones del Medievo es una posibilidad extrapolada en la serie literaria en novelas del tipo de *Cántico a San Leibowitz* (1957), centrada en una orden monástica surgida tras el Holocausto. En el cine se plasma en el despotismo cuasi-feudal de **Beyond the Time Barrier** y en el inquisitorial Ministerio de la Fe de **Planet of the Apes**.

Sin embargo, en la filmografía, más que en la Edad Media, la involución encuentra su concreción más acabada en el retorno a la Edad de Piedra. Esta época, definida en términos tecnológicos -la era del instrumental lítico-, constituye el extremo opuesto a la Era Nuclear: es el Principio, el grado cero de la Historia entendida en función del progreso de la ciencia y la técnica<sup>34</sup>. La angustia por el Fin parece despertar una aprensión simétrica por el Principio, que reaparece en las películas como el "retorno de lo reprimido" tan temido por los apólogos del Progreso indefinido. Nótese que esta angustia también preexiste al cine de ciencia ficción. Ya en 1909, Frederick Soddy, uno de los pioneros de la física nuclear, describe en *The Interpretation of Radium* un futuro nuclearizado con dos puertas: la que da al Jardín del Edén y la que lleva de retorno a la Edad de Piedra (Easlea, 1983:51). Y en 1948, el escritor Aldous Huxley describe en su novela *Ape and Essence* un mundo post-holocausto en el cual los sobrevivientes, sumidos en un primitivismo absoluto, se reorganizan bajo el mando de autoridades tribales despóticas.

En su mayoría las películas procuran describir los escenarios involutivos como el reinicio de un nuevo ciclo de evolución cultural y tecnológica. En algunos casos la recomposición de la senda del progreso parece más problemática: la saga de **Planet of the Apes** culmina con un segundo y definitivo Holocausto; y **Beyond the Time Barrier** expone un futuro condenado a la esterilidad, a menos que el presente sepa corregir el rumbo a tiempo.

### 3.5.3.3 Anti-Utopismo

En otros escenarios el Holocausto da a luz sociedades altamente opresivas y avanzadas. Aquí la negatividad no reside en el retroceso evolutivo sino en el concepto mismo de progreso y sus visiones utópicas. Las películas se focalizan en el espectáculo de la ciudad perfecta, para mostrar acto seguido sus grietas, las telarañas en los rincones, los engranajes averiados, el sótano de los tormentos. La utopía desenmascarada es la propia de la Era Nuclear, un compendio de esperanzas acerca de un cambio social progresivo promovido por el poder infinito y benigno de la energía nuclear. Pero en el átomo, advierten estas películas, no pueden fundarse más que órdenes opresivos donde el individuo sucumbe bajo el abrazo

<sup>34</sup> La primera parte de **2001. Una Odisea del Espacio** se estructura narrativamente en función del contraste entre ambos extremos de la Historia. A través de la celebrada elipsis del hueso -la primera herramienta- quedan conectadas la alborada del hombre y la conquista del espacio, la Edad de Piedra y la Era Atómica. El movimiento giratorio del hueso en el aire empalma con la dinámica circular de la estación espacial, última expresión del avance tecnológico iniciado millones de años atrás en una hondonada africana. La película engancha ambas edades históricas en conformidad con el credo evolucionista del progreso; en ningún momento se plantea un retorno al mundo simiesco, esto es, la hipótesis pesimista desarrollada en **Planet of the Apes** -una réplica al esperanzado relato de **2001**, por otra parte.

mortal de la ciencia, la religión y el Estado. La presentación de las elites del futuro, las tecno-oligarquías le sirven para asestar un formidable mazazo a las expectativas en una democratización social auspiciada por la incorporación de las nuevas tecnologías.

En una vuelta de tuerca, su crítica distópica revela sociedades futuras atrapadas por una automatización absoluta que desemboca en la dictadura de las máquinas. En dichos mundos la máquina rebelde se reparte el poder con los científicos o directamente se lo arroja todo para sí. La utopía tecnológica culmina en la pesadilla de la automatización total de la vida social. Del totalitarismo maquinístico da una adecuada descripción **Terminator**, con su sociedad autorregulada de autómatas empeñados en exterminar a sus creadores originarios.

De "pesadillas fordistas" califica Jankovich a las visiones de este estilo, recurrentes en la cultura popular americana de los años '50. Su representación típica es el cuadro de un sistema de administración centralmente gestionada por una elite de expertos, responsables de regular la vida social, política, económica y cultural según las pautas de la racionalidad científico-técnica (Jankovich, 1996:19). Una de las imágenes distópicas más extendidas de esa vida automatizada evoca al hormiguero, con su sociedad colectivista, regimentada e implacable, integrada por miríadas de individuos anónimos y sumisos. La filmografía abunda en referencias a esta forma de vida organizada. Escuchemos la descripción de las hormigas de **Them!** en las palabras del experto: "Despiadadas, salvajes y valientes guerreros (...) las hormigas son las únicas criaturas sobre la tierra, aparte del hombre, que hacen la guerra. Llevan adelante campañas, son crónicamente agresivas. Y a los cautivos que no matan, los convierten en esclavos (...) Tienen un instinto y un talento para la industria, la organización social y el salvajismo que deja al hombre débil por comparación".

En este punto la originalidad de la filmografía consiste en reelaborar las "pesadillas fordistas" en clave nuclear. Para ello abreva de varias fuentes, sobresaliendo 1984<sup>35</sup>, el subtexto de muchas de las anti-utopías fílmicas, en las cuales la dictadura asfixiante del Gran Hermano es sustituida por el despotismo benévolo del Gran Ordenador. Pero hay un aspecto que vale la pena destacar, y es que en estas visiones distópicas el exponente sombrío de la razón instrumental reviste a menudo insignias inconfundiblemente nazis: en su universo simbólico totalitarismo equivale a una fusión de tecnología y nazismo, a

<sup>35</sup> El trasvase al cine de la anti-utopía de Orwell se realiza con fidelidad variable: en la primera adaptación de 1956, el guión sigue al texto adaptado: el estado de guerra crónica mantenido por el régimen del Gran Hermano se solventa con armas convencionales (asaltos de infantería y lluvia intermitente de cohetes al estilo de la V-2); en la segunda, de 1984, el héroe es un sobreviviente de la guerra atómica. Con la inclusión de ingredientes nucleares el cine estrecha el vínculo entre totalitarismo y alta tecnología esbozado en la novela.

tecnofascismo. Lo palpamos en el Dr. Strangelove y en el Dr. No, en los Amos de **La Jetée**, en los Euraks de 2019...y en las tropas del Imperio del Mal de **Star Wars**. La misma elección del término 'holocausto' -una palabra empleada para designar al genocidio nazi- para mentar al exterminio por causa nuclear corrobora, desde otro ángulo, la potencia de la asociación nazismo/distopía atómica.

### Utopías

El acendrado distopismo de los escenarios nucleares deja poco margen a las utopías. Las escasas fantasías de un orden ideal se resumen en la idea del Gobierno Universal. Dentro de esta denominación agrupamos las referencias a un régimen que sería la contracara del totalitarismo, depositario de la soberanía de la Humanidad al servicio de su emancipación. Pero este gobierno universal es más un ideal pendiente de ejecución que una realidad definida. Se insinúa en **War of Satellites**, cuando el Consejo de Seguridad de la ONU actúa contra los alienígenas en nombre de la Humanidad, y en la diplomacia interplanetaria de **Forbidden Planet**. Bosquejos de gobierno universal hay en las sociedades extraterrestres (la confederación galáctica de **The Day the Earth Stood Still**), en las organizaciones defensivas surgidas en la lucha común (la Confederación Panamericana de 2019...), o en las aspiraciones del capitán Nemo de **20.000 Leagues under the Sea**, que pasa de vengador anticolonialista en la novela a combatiente por la paz mundial en las películas.

Un modelo reconocible de esa fantasía unitaria lo proporcionan las Naciones Unidas. Su influjo inconfundible anima la asamblea internacional de científicos convocada por Barnhardt y Klaatu para asumir la representación terrícola en **The Day the Earth Stood Still**. Esta apelación a la República de los Sabios saca a relucir una visión de la comunidad científica internacional como último baluarte de racionalidad en un mundo desquiciado, y además fuente de un modelo de reforma y reorganización social basado en la universalidad ética del empeño científico y en su autonomía (la referida asamblea de sabios, obsérvese, no ha sido elegida por nadie ni debe responsabilidad ante nadie más que ante sus pares).

Pero éstas constituyen formas indiciales de gobierno universal. Para encontrar un ejemplo acabado de utopismo debemos salir del cine y dirigimos a la serie televisiva **Star Trek**. En la pantalla pequeña vemos a la aeronave *U. S. S. Enterprise* recorrer el espacio en misión de patrullaje y exploración bajo la divisa "Ir adonde nadie ha ido jamás". En un universo habitado por una pluralidad de razas inteligentes, la *United Federation Planets* bajo hegemonía humana ejerce la función supervisora desempeñada años antes por los alienígenas de **The Day the Earth Stood Still**. La *Enterprise* retoma el rol vigilante del

platillo de Klaatu, esta vez en defensa de la Pax Humana. Con su autosuficiencia, su jerarquía científica, su pluri-culturalismo (reforzado por la preminencia del alienígena Spock), la nave emblematiza una sociedad democrática, avanzada y progresista, sintetizada en su norma-guía, la Primera Directiva, que le prohíbe interferir en las culturas menos desarrolladas<sup>36</sup>

¿Qué expresan las aspiraciones de Gobierno Universal? A primera vista un deseo de paz perpetua, movilizado por el espectro de la conflagración atómica. Nos lo recuerdan las imágenes del cementerio militar de Washington en **The Day the Earth Stood Still**, enseñado con el propósito de enmarcar esta historia sobre paz universal en el recuerdo de las víctimas de la última guerra (el mismo sentido tiene la mención visual al Monumento a los Caídos de la ONU y a su leyenda, "De sus espadas hicieron arados", en **The World, the Flesh and the Devil**). Los filmes dejan claro que la unidad sólo puede fraguarse al borde del abismo, tal como lo asevera **Fail Safe**: el peligro común obliga a las potencias a un entendimiento en el cual "se percibe la nostalgia de la unidad antifascista del período bélico", evocada por un protagonista a propósito de sus años felices en el Londres de la Segunda Guerra Mundial (De Santi, 1988:34). Por eso, para constituirse esta fantasía de unidad requiere de la existencia de un enemigo belicoso: la monarquía de los Euraks en **2019...**; el imperio Klingon en **Star Trek**; el Imperio neofascista de **Star Wars**; o de un peligro superlativo, de la magnitud del desastre astronómico que en **The Day the Earth caught Fire** empuja a Gran Bretaña y a la URSS a un esfuerzo mancomunado.

Las Naciones Unidas del mañana connotan un vago federalismo. Abundantes pistas delatan un rasgo significativo: su inspiración en el régimen político estadounidense (las insignias *U.S.S Enterprise* y *United Planet Cruiser* de las flotillas del gobierno universal en **Star Trek** y **Forbidden Planet** respectivamente, por ejemplo). Desde esta perspectiva ideológica, la disyuntiva utopía/distopía se reduciría a la confrontación entre el totalitarismo tecno-burocrático y un liberalismo progresivo con toques de internacionalismo científico, plasmado en el libre intercambio de saberes exaltado en **The Day the Earth Stood Still**.

---

<sup>36</sup> **Star Trek** narra las exploraciones de la *Enterprise*, la nave de la Federación, una organización interplanetaria con sede en la Tierra. Sus tramas se ven salpicadas por constantes referencias a la Primera Directiva. En la práctica, el capitán Kirk y su tripulación no hacen otra cosa que violar su Directiva-guía (Tulloch, 1995:27), y la transgresión siempre se produce cuando tropiezan con una cultura no democrática según el canon liberal (la Federación es republicana, sus enemigos no). Este esquema básico se reitera en el ciclo de **Star Wars**, que ensalza las virtudes de una alianza pluri-étnica en guerra con el Imperio totalitario.

De todos modos, lo que prima es la inconclusión de las visiones utópicas. Su incompletud denuncia de forma notable las dificultades para concebir dentro de los escenarios nucleares situaciones de progreso colectivo. No obstante, inferir de ello que la filmografía no deja ningún resquicio a la Utopía sería excesivo. A fin y al cabo, los impulsos utópicos palpitan en la aspiración al retorno a la naturaleza, en la voluntad de vencer a los despotismos, en la apuesta por restituir una fresca virginidad al mundo del Holocausto; aunque, ciertamente, estos jirones de utopía se revelan tenues, frágiles, abiertos, defensivos.

Simultáneamente, detectamos energías utópicas activas en los artefactos, los últimos depositarios del poder benéfico de la técnica. Y las hallamos tanto en los de naturaleza ficcional (el platillo volador, la moderna "alfombra voladora" que nos libera de la tiranía de la gravedad; el robot, que nos emancipa de las tareas pesadas), como en los pertenecientes a la contextura del dispositivo cinematográfico -un importante baluarte de la expectativa utópica son los efectos especiales-. De estas reservas de optimismo tecnológico obtiene el espectáculo cinematográfico la fuerza para afirmar su aptitud para representar el futuro<sup>37</sup>.

### Futuros envejecidos

Los futuros no se muestran inmunes al paso del tiempo; se van marchitando. La realidad les pisa los talones y, espoleada por el acortamiento de distancias con el presente, la obsolescencia se ensaña con sus objetos, disuelve su quintaesencia futurista. El cine se desenvuelve con plena conciencia de esa fatalidad. Lo confiesa la leyenda introductoria de **Voyage to the Bottom of the Sea**: "¡Lo imposible sucede a nuestro alrededor! El súper submarino de Julio Verne se hecho realidad! ¡El viaje a la Luna de H. G. Wells es cosa segura! ¡El átomo que no podía dividirse ha sido deshecho! ¡La Fantasía explota en Hechos! Nuestra historia trata de naves y átomos, en una guerra de extraordinaria destreza a muchas leguas bajo un mar increíble... en un sueño del futuro... que puede estar más cerca de lo que usted cree!". Palabras similares respecto del viaje a la Luna pronuncia un personaje de **Destination Moon**: "Ni siquiera Julio Verne soñó algo como esto". Mas cuando la fantasía de 1951 se hace realidad en 1969, la fantástica aeronave deviene pieza del museo de la ciencia ficción; y lo mismo ocurre con el acoplamiento del transbordador a

---

<sup>37</sup> Un ejemplo lo ofrece **The Day After** con las imágenes del instante del estallido nuclear sobre Kansas City. Para ilustrar de modo innovador la suerte de los habitantes aniquilados por la explosión, el realizador emplea un recurso novedoso: la 'esqueletización'. Se trata de mostrar una fugaz visión de los esqueletos de las personas en cuadro, a la manera de una radiografía, con el sentido de enseñar la volatilización de la carne y vestimenta de las víctimas a causa del "fogonazo" nuclear. Con estos renovadores artilugios visuales, el cine persiste en su tarea de mostrar el Fin de la forma más espectacular y realista posible.

la base espacial de **Conquest of the Space** (1955), convertido por el *shuttle* de la NASA en imagen rutinaria de los informativos de los años 80.

Una senilidad semejante aqueja a buen número de los escenarios datados. **World without End** fijaba el Holocausto en 1957, **Beyond the Time Barrier**, en 1960, **On the Beach** en 1964. Pero el poder imaginario de esas fechas mágicas caduca tan pronto el tiempo las alcanza. ¿Qué crédito puede inspirar una predicción sistemáticamente desmentida por el mero avance del calendario? Naturalmente, siempre queda el recurso de correr hacia adelante la fecha del futuro descrito; pero esa triquiñuela tiene su coste: en cada desplazamiento el mañana deja jirones de sí, desgastado por el consumo de sus contenidos.

Pero el envejecimiento del futuro no es un mero efecto de contraste con los referentes del contexto, también manifiesta una dimensión visual inmanente: el mañana luce viejo. A partir de los '70 una pátina de senectud cubre los escenarios. Una obsolescencia imparable convierte a los robots en chatarra, sacados de circulación por los andróides. La máquina del tiempo cobra el aspecto de un auto pasado de moda. La decrepitud corroe a la ciudad futura: a los diseños limpios, diáfanos, geométricos, del futuro modernista (**Forbidden Planet**, 2001) le siguen los paisajes sucios de lluvia, vapor, sombras, humo, óxido y basura, el vertedero infinito de **Terminator**. Incluso en una obra luminosa del ciclo de **Star Wars**, **The Empire Strikes Back**, los escenarios aparecen envejecidos<sup>38</sup>.

Otra expresión del agotamiento de la iconografía futurista se manifiesta en la desestabilización de las formas canónicas: los diseños límpidos y estilizados de las espaciales de los años '50 y '60 son sustituidos por los contornos bulbosos de los cargueros espaciales de los años '70 y '80, más próximos a portaaviones o refinerías de petróleo que a los apolíneos artefactos de los albores del género. Las excrecencias formales, al cuestionar la regularidad del diseño utópico, hablan de la dificultad por fijar en representaciones estables un futuro que no les da tiempo a cuajar.

La pérdida de lozanía del futuro da lugar a un retorno evocativo al pasado: es la hora de la nostalgia. Su irrupción en la pantalla es tardía. Los filmes del Holocausto, recordemos, dramatizan la necesidad de romper con el pasado, un peso muerto e impuro que traba a los héroes en su tránsito a una vida nueva. Ese apremio dramático dicta la muerte del bebé que

<sup>38</sup> "En la película todo está usado. Este es un concepto de partida. Las astronaves, los vehículos, los uniformes, todo ha sido utilizado. Los decorados son sucios, los robots también, arrastran sus botas, han vivido demasiado", explicita Irvin Keshner, el director, en una entrevista en *Positif*, el 6 de junio de 1979.

Roseanne de **Five** lleva en su seno, el fruto de un tiempo fenecido que la encadena al marido muerto. Circunstancias parecidas se dan en **The Day the World Ended**: Louise debe romper con su pasado personal representado por su antiguo novio, el mutante. Pero en **Logan's Run** la tendencia muda de dirección: los héroes luchan por liberarse del tiempo artificial impuesto por el ordenador y restablecer el arcaico ritmo natural.

La nostalgia impregna sutilmente el estilo visual: **The War Game** y **Fail Safe** registran la catástrofe de modo fotográfico, utilizando el encuadre congelado (*freeze-frame technique*) a fin de darle un tono rememorativo al acontecimiento. Las obras tardías del Holocausto dejan de ocuparse de la construcción del nuevo mundo y se avocan a registrar con melancolía las escenas cotidianas, el ajetreo de las calles, las clases en la universidad, invitándonos a grabar en nuestras retinas un mundo a punto de fenecer (**The Day After, Testament**).

De la colonización del futuro se transita a la recuperación del pasado. El anhelo por los viejos tiempos sustenta la nostalgia de **La Jetée** y **Back to the Future**. En esta última realización Sobchak detecta "la más explícita representación de la nueva nostalgia conservadora de la ciencia ficción y su combinación y homogenización de las distinciones temporales. Es literalmente una mirada 'de retaguardia' y su viaje temporal, un movimiento de retroceso. Así, cuando Marty quiere 'volver al futuro' desde el pasado, su objetivo es meramente el presente" (Sobchack, 1993:275).

Los filmes acuden al rescate de la memoria y ésta, a su turno, suministra las brújulas que guían a los viajeros del tiempo: en **La Jetée** un recuerdo infantil, en **Terminator**, la fotografía de Sarah. La memoria es en **La Jetée** la única vía de escape que resta al héroe; le ofrece visiones del pasado vívidamente reales en comparación con las del futuro, cuya definición borrosa certifica que la visión retrospectiva ha pasado a aventajar en nitidez a la mirada prospectiva. Último bastión de subjetividad al resguardo de la entropía, la memoria y sus contenidos se convertirán en un motivo habitual del cine de ciencia ficción de los '80 (véase **Blade Runner**, con sus androides obsesionados por las fotografías de familia, las pruebas del bien perdido y anhelado: el pasado personal).

La revaloración de la nostalgia coincide con la dilatación de la antigüedad del futuro. La mirada retrospectiva proyectada desde el mañana nos descubre que posee un pasado, a veces de gran profundidad, sugerido por el "Erase una vez en una galaxia muy lejana..." introductorio de **Star Wars**. Con semejante apertura al pretérito, la ciencia ficción coquetea



con el cuento de hadas, y una región vasta del futuro queda anexada al brumoso orden del *illo tempore*. El porvenir, al que creíamos de estructura sencilla -nada se interponía entre él y el presente- se complejiza con el hojaldre de los pasados futuros. La estratificación ratifica la contraintuitiva asunción de que la vejez y la antigüedad constituyen parte integral del mañana. El futuro se ha colmado de ruinas. La función clásica de las ruinas, al decir de Chateaubriand, es mostrar la belleza de los muertos. Los derruidos monumentos del mañana cumplen una similar y melancólica tarea: exaltar la belleza de los porvenires fenecidos.

### Pastiche

Si a la contaminación del futuro por resabios del pasado le añadimos la intromisión del futuro en el pretérito, observado en **20.000 Leagues Under the Sea** y **Der Bostchaft der gotten**, el resultado es un entrecruzamiento de planos temporales. Tal efecto resalta con estridencia en la indumentaria de los personajes, pautada por los anacronismos. Desde el despuntar de la filmografía sus guardarropas acogen ropajes de los tiempos más diversos: véase la toga de nigromante de Morbius y la corta túnica griega de su hija Altaira en **Forbidden Planet**; y **Planet of the Apes**, con los humanos en taparrabos compartiendo el cuadro con simios equipados con armaduras de cuero, armas de fuego, máquinas fotográficas y viviendas megalíticas, vale decir, toda clase de anacronismos tecnológicos.

La compatibilización del utillaje de edades variadas alcanza en ocasiones una densidad tal que algunas películas "dan cabida, en los 90 minutos de desarrollo, a todas las etapas de la historia del mundo (...) Por ejemplo, **Beneath the Planet of Apes**: bajo el colorido de un filme de ciencia ficción ofrece, condensado, comprimido, en sus ópticas más simplistas, el relato de la humanidad, desde la prehistoria al año 3.955. Coexisten, dispuestos en círculos concéntricos horizontales y verticales, los hombres salvajes de la foresta, cazadores mudos; los simios, portadores de los estadios de progreso de los diferentes dominios -ciencia, política, ejército- las cuatro divisiones clásicas: la Antigüedad (sesiones políticas en el ágora), la Edad Media y los Tiempos Modernos (uso de armas de fuego), el mundo contemporáneo (laboratorios científicos); los humanos de la época actual, un poco más adelantados gracias a la tecnología más avanzada que les permite viajar en el tiempo, representados por Taylor y Brent, y, por fin, los humanos del IV Milenio, telépatas adoradores de la Bomba atómica en el subsuelo de Nueva York. Todos componen una perspectiva completamente aplanada y deformada del horizonte del pasado y del futuro, una suerte de anamorfosis perceptible desde el lugar único del espectador" (Puisseux, 1987:153).

Idéntica compresión temporal supone el retorno de los dinosaurios. Godzilla, al salir de su letargo, incorpora un trozo de prehistoria al presente. Con los años, la intrusión del pasado se rutiniza. En un memorable episodio de **Jurassic Park** los dinosaurios clónicos irrumpen en la exposición de fósiles prehistóricos, y quedan cara a cara el monstruo recreado en el presente con el saurio exhumado del pasado. La confusión entre original y simulacro llega a su clímax: pasado, presente y futuro se vuelven indiscernibles (Baudrillard, 1997:449). Operaciones de este tipo hacen del cine de ciencia ficción un museo visual de anacronismos.

¿Qué impacto tiene tal "museificación" en la concepción del futuro? ¿Cómo explicar semejantes "errores de sintaxis"<sup>39</sup> en escenarios futuristas? ¿Qué ley fija que las bandas sonoras, por citar un aspecto poco tenido en cuenta, abandonen los sonidos electrónicos de **Forbidden Planet** por los vales de Strauss de 2001...; por la música del cine de aventuras de los años '40 de **Star Wars**; o por el ambiente de Serie Negra evocado en **Blade Runner** con notas de jazz y el contrapunto futurista del sintetizador? Quienes han tratado el asunto ven en el proliferar del anacronismo un síntoma posmoderno: el pastiche (Jameson, 1995:43). En la ciencia ficción el pastiche -colección sin jerarquías de formas y estilos heterogéneos de tiempos y espacios hasta ahora diferenciables- se asocia al reciclado, palpable en las maquetas de aeronaves armadas con rezagos de guerra, pastiche temporal de la II Guerra Mundial y el III milenio. La estética del reciclado, proclamando la belleza de lo obsoleto, testimonia una sociedad en la que renovar ha pasado a ser preferible a conservar.

En lo que al género concierne, el pastiche sintetiza el *impasse* de la imaginación futurista, la parálisis creativa que obliga a la ciencia ficción a reciclar piezas de su museo de objetos exhaustos, del tipo del automóvil de **Back to the Future**. La vertiginosa sucesión de novedades tecnológicas imaginarias ha generado un cortocircuito en la representación del mañana: la novedad se presenta como una forma agotada; el futuro no se da más que por mediación del pasado. En la raíz de su agotamiento encontramos otro rasgo capital de la temporalidad del universo fílmico, la aceleración, el cual pasamos a tratar a continuación.

---

<sup>39</sup> Por 'error de sintaxis' entendemos, siguiendo a Jameson, un colapso en la "actividad unificadora temporal" del lenguaje dentro de una "cadena signifiante" cuyos ligamentos forjan el movimiento de coherencia y continuidad del lenguaje y de la identidad personal. Aquí no se trataría de errores en una frase sino en el conjunto del texto narrativo, concretamente, en la lógica temporal que unifica a sus componentes.

## Mundos acelerados

Todos los argumentos versan de la aceleración, siempre transmitida por la dinámica de experimentos orientados a apurar el ritmo natural centrados en un constructo manipulable<sup>40</sup>. Y en el vértice de la aceleración, el átomo: por su culpa crecen las mutaciones, por él choca la Humanidad con los alienígenas, por su acción mengua el hombre; por él la civilización se estrella a toda velocidad y hay que reiniciar la cuenta histórica.

Los filmes siempre tratan de un exceso de velocidad, de sus peligros, de sus perjuicios. Muchos insinúan que el impulso propinado por el experimento desemboca en la precipitación catastrófica de los procesos. "La radioactividad ha acelerado el cambio evolutivo a un ritmo que quita el aliento", observa Rick, el geólogo de **The Day the World Ended**. Por su culpa la lentísima deriva de la Tierra hacia el Sol, a consumarse en miles de millones de años, es abreviada a 40 días. No luce más halagüeño el rumbo de la evolución sociocultural. El viaje en el tiempo -una ultra-aceleración- solo sirve para descubrir, a la vista de los desolados paisajes del futuro, que algo va mal en el acelerador de la Historia.

La rapidez fulminante de los eventos transmite una acuciante sensación de escasez de tiempo. Urge, entonces, aminorar la marcha de algún modo. Desde el inicio, la filmografía juega con la idea de desacelerar una civilización que está yendo demasiado rápido. Lo vemos en el "parón" energético decretado por Klaatu en **The Day Stood Still**, con la detención de las máquinas y del movimiento del planeta en el espacio, y también en el cese de la carrera armamentista entre la Unión Soviética y Estados Unidos impuesta por los súper ordenadores de **Colossus**.

En las obras tardías la aceleración prosigue su marcha, pero tiene que abrirse camino bajo la montaña de basura que invade los escenarios futuros. El desenfreno histórico, económico y científico han hecho su trabajo de zapa en la imaginación futurista, colmándola de ruinas. El crecimiento da paso a la excrecencia (Baudrillard, 1997:451). Un efecto adverso de la aceleración se expresa en el envejecimiento precoz. Un anticipo de la senilidad prematura de los universos de la filmografía afecta en carne propia al mayor Allison de **Beyond the Time Barrier**, que envejece 40 años en un día después del viaje al futuro (en **Blade**

---

<sup>40</sup> Tarentula dedica buena parte de su diégesis al examen minucioso del engranaje de la aceleración de laboratorio; su trama "juega constantemente con el registro 'científico': títulos y cualidades del profesor, instalaciones de laboratorio, guantes de plomo, cajas herméticas (...) El punto de anclaje de los trabajos de Deemer consiste en fichas cronométricas, debidamente cumplimentadas cada día. Todas las jaulas de animales tienen su pequeño calendario particular adherido, donde Deemer y su asistente escriben cuidadosamente con lapicera la fecha de la inyección" (Puisseux, 1988:59).

**Runner** el envejecimiento acelerado tiene su manifestación biológica en la forma de una patología específica de los ciudadanos de segunda clase, aquellos que carecen de futuro precisamente).

Las trabas en la marcha de la aceleración, la avalancha de residuos, la senilidad de personajes y decorados, el reciclado, todo es citado por Sobchak para concluir que en los filmes de los años '80 ya no hay aceleración ni urgencia sino "implosión temporal", es decir, una compresión de las estructuras temporales en un 'agujero negro' donde todas se confunden (1993:272). A esta afirmación, parcialmente correcta en parte, le oponemos algunos ejemplos que cuestionan su validez general: **The Day After**, **Testament**, **War Games** y **Terminator**. La diégesis narrativa de dichas obras sigue marcada por las carreras contra el reloj, igual que a comienzos de los años '50. Al final del ciclo, constatamos que la filmografía continúa urdiendo algunos relatos con un tiempo que se descuenta angustiosamente, la cuenta atrás del lanzamiento de cohetes y de la bomba de relojería. La reacción en cadena parece inmune a la "implosión temporal"; y la posibilidad de la "explosión" sigue determinando su cronometría.

De allí la persistencia del interés por el frenazo temporal. Dijimos que el viaje al pasado entraña una aceleración en sentido opuesto, equivalente a una desaceleración. Así lo apreciamos en el rescate del futuro intentado en **Terminator**: al revertir el curso histórico aminorando o desviando un rumbo desastroso, se insinúa el propósito de revertir la aceleración sin llegar a la detención completa (una variante algo brutal del "crecimiento cero"). El héroe actúa sobre la aceleración, pero no directamente; busca preparar a las generaciones futuras para la colisión en ciernes; su cometido, en todo caso, se concentra en ganar un precioso tiempo extra.

### Presente Extendido

Vivencia angustiosa de la aceleración, la cuenta atrás presupone un futuro que se acerca como un bólido. Pero las obras no se contentan con ser premonitorias; quieren ser admonitorias. La inminencia del desastre se enfatiza con interpelaciones directas al espectador: en **Rocketship XM**, un astronauta, testigo del colapso de la civilización marciana tras la guerra nuclear, exclama: "¡De la Era Atómica a la Edad de Piedra! ¡Debemos volver a la Tierra para contárselos!". Al finalizar, un texto sobreimpreso insiste: "No podemos dejar que esto sea El Fin". Similar llamado se formula en **Beyond the Time Barrier**, cuando Allison, de vuelta al presente, avisa a sus coetáneos de la catástrofe incubándose en los ensayos nucleares. El filme finaliza implicando al espectador por

mediación del interlocutor de Allison, un militar, quien, mirando fijo a la cámara, dice: "Tenemos mucho en qué pensar".

En **On The Beach** la admonición viene instilada en un plano fugaz de la pancarta del Ejército de Salvación, "Todavía hay tiempo, Hermano", frase que encierra el sentido de la obra, a saber: todavía queda tiempo antes de la catástrofe, aunque revertir una situación que se deteriora velozmente requerirá el esfuerzo concertado de cada miembro del público. Las admoniciones continúan en los años '80. En otras ocasiones la advertencia se entrega veladamente: al culminar **Outer Limits**, la voz del narrador declara que la Humanidad puede usar sus descubrimientos científicos en fines constructivos o destructivos, dejando al espectador elegir la opción adecuada. En **The Day After** el físico de la Universidad enciende un equipo radiotransmisor antes del corte de luz definitivo y alcanza a emitir el mensaje: "¿Hay alguien escuchando?", una pregunta que encierra una interpelación indirecta al público destinatario de esta representación de III Guerra Mundial. Al finalizar, la obra se dirige directamente al espectador con la siguiente leyenda: "Los catastróficos acontecimientos que Ud. acaba de presenciar son con toda probabilidad menos severos que los que ocurrirían realmente en un eventual ataque nuclear total contra Estados Unidos".

Las apelaciones buscan transmitir la idea perentoria de que el desastre se nos viene encima, y este mensaje debe ser escuchado cuanto antes, pues no hay tiempo que perder. Con sus admoniciones la filmografía se convierte en una 'estación meteorológica del fin del mundo', por usar una frase de Krauss. Su modo de operar está expuesto esquemáticamente en **Invasion USA**: primero, como en un pase de magia, se tiende un escenario funesto; luego se revela su índole ilusoria; entonces se afirma que dicho futuro es evitable si se actúa a tiempo, vale decir, ahora mismo. El afán didáctico es evidente: a los personajes -y a los espectadores- se les dice: mirad lo que ocurrirá si no dejais de lado vuestros mezquinos intereses. Con estilo similar **Rocket Attack USA** advierte que lo que se relatará será inevitable si las personas inadecuadas acceden al poder soviético, y concluye con la leyenda "no debemos dejar que ocurra". El hecho a evitar varía entre un Pearl Harbour atómico, una guerra declarada o una Hiroshima accidental. Pero las películas comulgan con el credo de que las crisis ayudan a concientizar a la gente.

Años más tarde, el apremio cuajará en la aparición de un nuevo sujeto: las generaciones futuras. El tema toma expresión a partir de los '80 (lo vimos en el análisis de **Terminator**), aunque lo detectamos en grado embrionario en décadas anteriores, en los alienígenas tutelares cuya preocupación por el rumbo de la Humanidad anticipa las inquietudes de las

generaciones futuras; y en las trazas de conflicto generacional visibles en la percepción del mundo de los adultos como una fuente de riesgos (el caso típico es **The Space Children**, donde alienígenas pacifistas conspiran con niños americanos para abortar el plan de los adultos de enviar una bomba H al espacio; y también en el enfrentamiento entre científicos viejos y jóvenes en **Planet of the Apes**). Con los años, la preocupación por los niños y los jóvenes y sus puntos de vista ganará en relieve, lo testimonia la leyenda del Flautista de Hamelin representada en **Testament**, y lo observamos en **War Games**, donde el conflicto entre jóvenes y adultos (David y sus padres) tiene un correlato en la relación filial entre el Dr. Falken y su 'vástago' rebelde, el ordenador *Joshua*, llamado igual que su hijo muerto.

La importancia cobrada por las generaciones futuras trasciende los márgenes de la filmografía; basta con ver un anuncio televisivo grabado en los años '80 por Ridley Scott (autor de **Blade Runner** y **Alien**). El cortometraje, titulado "*The Deficit Trials: 2017 A.D.*", consiste en una mini-narración "donde niños del futuro llevan a juicio a sus progenitores por crear la deuda nacional" (Bergstrom, 1991:34). La exposición da por sentada la responsabilidad del presente con respecto al mañana. Esa responsabilidad es exigible legalmente, se asevera en el anuncio. Las generaciones venideras tendrían jurisdicción sobre los asuntos de hoy. En nombre de consideraciones parecidas los habitantes del futuro de la filmografía desembarcan en nuestros días prestos a salvaguardar la integridad del mañana, pero a diferencia del anuncio, no aguardan al futuro para abrir el proceso; prefieren actuar en el presente mismo.

La llegada de las generaciones futuras a las pantallas coincide con la desaparición de los Adán y Eva post-nucleares frecuentes en los años '50. Los problemas del mañana ya no esperan resolución en su propio tiempo, tienen que solventarse en el presente. Nótese que en el anuncio de Scott y en las películas citadas, las generaciones futuras no vienen de un porvenir remoto: las forman los niños de hoy, a lo sumo sus hijos. A caballo del presente y el futuro, las generaciones venideras disfrutan de una doble ciudadanía temporal (la filiación es harto evidente en **Terminator**: Kyle, proveniente del año 2014, fecunda a Sarah y engendra a Connor, hijo del presente por parte de madre y del futuro por parte de padre).

El entrecruzamiento de presente y futuro próximo es consecuencia de la contigüidad del presente con los escenarios del mañana. La mayoría de los mundos de la filmografía se emplaza dos, cuatro, quince o 30 años por delante o incluso mañana mismo. La inminencia del mañana redunda en su anexión al presente, resultando de allí una fusión temporal que encaja en la categoría de presente extendido de Nowotny. "la categoría de futuro se encoge

a una mera extensión del presente, porque ciencia y tecnología han reducido exitosamente la distancia que necesitaban para integrar sus propios productos en la sociedad" (1989:209). Empujado por la proximidad del futuro, el presente reacciona a la escasez de tiempo ensanchándose y acogiendo la multitud de mundos posibles abiertos a sus acciones, junto con sus habitantes, las generaciones futuras. Que la mayoría de sus escenarios se emplacen en esa zona imprecisa del "mañana mismo" certifica la preferencia del cine por esta peculiar configuración temporal -presente extendido- en la que dramatizar los eventos en ciernes.

El recíproco acomodamiento de presente y futuro -su acercamiento al punto de la indiscernibilidad y la homogenización de las distinciones temporales concomitante- es teorizado desde otro ángulo por la tesis de la espacialización del futuro: el predominio de lo temporal sobre lo espacial, distintivo de la intuición moderna, ha llegado a su término, sostiene Sobchack. En la post-modernidad "la experiencia temporal se trasmuta en vivencia espacial, hecho manifesto en el papel axial de la fotografía y la imagen electrónica -superficie visual plana- dentro del continuo fílmico -temporalmente denso-, y la capacidad del espacio cinematográfico para "capturar el tiempo 'preservando' el pasado como una colección de estilos y artefactos (...), en lo que es más un espectáculo espacial que un drama temporal o una narración (Sobchack, 1993:273). Aplanando las perspectivas temporales, las películas de ciencia ficción de los años '80 debilitan el vínculo relacional que une (y separa) presente, pasado y futuro. Contra un decorado de pastiche, pasado, presente y futuro se desdibujan en una "serie de presentes puros y no relacionados en el tiempo" (Jameson, 1995:72).

No vemos dificultad en sostener que presente extendido y espacialización temporal son dos modos no antitéticos de pensar las metamorfosis del presente notadas en la filmografía.

### **El Futuro del riesgo nuclear**

Tocaremos el último rasgo saliente del cronotopo: la aceleración como factor de riesgos susceptibles de poner en peligro -y en todo caso remodelar la relación con- el futuro. La aceleración reconoce su motor en un experimento concerniente a la energía nuclear. ¿De qué clase? Para subrayar la originalidad de la filmografía en este punto vamos a compararla con la ciencia ficción más adicta a la idea del Progreso, las obras de Julio Verne.

Al igual que la filmografía, el modelo verneano gira en torno a lo energético. La meta de los personajes de Verne es "impedir que el mundo se detenga por efecto de un equilibrio que le sería mortal (...) En pocas palabras, se trata de luchar contra la entropía (...) De ahí la

obstinación con la cual vuelven las aventuras del calor y del frío, del hielo y del volcán, de los astros incendiados y de los astros muertos, de las alturas y de las profundidades, de la energía que propulsa y del movimiento que termina. Sin cesar, contra el mundo más probable -mundo neutro, blanco, homogéneo, anónimo- el calculador (genial, loco, malvado o distraído) permite descubrir un horno ardiente que asegura al mundo contra el desequilibrio y le garantiza contra la muerte (...) Las energías se expanden nuevamente en profusión, el mundo es devuelto a una nueva juventud donde todos los ardores flamen e iluminan la noche" (Foucault, 1968:44-45). Pero lo que en las novelas es el objetivo, en el cine deviene punto de partida: el horno oculto en el núcleo de la materia, la buscada piedra filosofal energética, ya no son la meta; antes bien, se sitúa en el centro del experimento que dispara fuerzas incontrolables. La energía elemental e infinita, el talismán contra la entropía según Verne, se vuelve en el cine una amenaza entrópica: sus personajes reciben de entrada el don de la energía nuclear, y de su posesión y gestión derivan sus problemas.

¿Qué problemas? Las consecuencias imprevistas de su manejo. El nudo argumental de los filmes se reduce a relatar cómo surgen y de qué modo se atajan los efectos perversos de ensayos en los que el hombre se somete a la misma presión que los cobayas. Raro es el experimento totalmente bajo control. Pese a los sofisticados equipos electrónicos, el error resulta matemáticamente inevitable; lo imprevisible salta al paso en cada fase y los efectos adversos, al multiplicar las incertidumbres, desquician el principio de causalidad lineal. Lo resume el científico de **Them!**: "Cuando el hombre ingresó en la Era Atómica abrió la puerta a un nuevo mundo. Qué encontraremos en él nadie puede predecirlo".

La nueva causalidad es la propia de la reacción en cadena. Sea por la aceleración desmedida que se evade al seguimiento, sea por la introducción del riesgo absoluto, el átomo desbocado destroza los eslabones de la cadena causal de la biología, la evolución cultural, y la flecha del tiempo. Una causa futura tiene impacto en el presente (las paradojas temporales de **Terminator**, **Back to the Future** y **La Jetée**) y una acción contemporánea repercute en el pasado. El poder entrópico de lo nuclear corroe los cimientos del futuro, un campo minado por los riesgos del pasado, como los reactores de los Krell de **Forbidden Planet**; la central atómica abandonada en **Aliens**; y, en **Beneath the Planet of Apes**, la Bomba que persiste como pieza arqueológica hasta el año 3955. Conforme muestra **Return of the Living Dead**, los efectos se incrustan en el medio por largo tiempo, para reaparecer con la recurrencia típica del horror. El futuro del riesgo queda imantado al presente.



En los mundos de la filmografía el motor de la Historia reside en la ciencia y la técnica, y la política de la ciencia sustituye a la ciencia de la política. Pero con la investigación planificada, pronto se comprende, el mundo se ve más expuesto al imprevisto que con las libres iniciativas de los personajes de Verne. Por esa razón adquieren centralidad los mecanismos de seguridad, la técnica que controla a la técnica, aunque paradójicamente los dispositivos "a prueba de fallos" terminan siendo una complicación adicional. Se planifica para atajar los riesgos creados por la planificación, cerrándose un perfecto círculo vicioso.

En el universo del riesgo las causalidades 'normales' ceden sitio a la causalidad perversa del experimento. Obstruir la concatenación de imprevistos generados por ella se vuelve prioritario. La obstrucción implica acciones específicas, resumibles en el impulso a la comunicación. El primer efecto adverso es la incomunicación; urge, por tanto, restablecer la comunicación, pues su restauración entraña la intervención de la agencia humana avasallada por el riesgo. Esto plantea la cuestión de los medios de comunicación. A decir verdad, en la filmografía aparecen en segundo o tercer plano. Relegados a un cometido auxiliar, informan positivamente, reaseguran, incluso nos dicen qué hacer. "La misma jerga de los periodistas indica que las 'cosas' (de langostas gigantes a platillos voladores) están, si no bajo control, al menos bajo escrutinio" (Sobchack, 1993:190). De la función tranquilizadora sólo se aparta **The Day the Earth Caught Fire**, al conferir a la prensa el mandato de desvelar el montaje final e informar la verdad de las consecuencias indeseadas.

Mas la apariencia subalterna de los medios resulta engañosa. Nos oculta que el cine forma parte de esos medios y que la filmografía actúa a la manera de los reporteros, arrogándose la tarea de avisar del riesgo. Su función informativa, admonitoria y preventiva queda sintetizada al final del filme citado, cuando los editores aguardan el desenlace con dos ediciones preparadas, una que dice: "La Tierra salvada", y la otra: "La Tierra condenada". En esta secuencia cabe todo el proceder de las películas examinadas. Semejante a los editores, el cine brinda avances de los mundos que podrían crear los efectos imprevistos, y al hacerlo se proclama en el corresponsal del público en los frentes imaginarios del riesgo.

Informar del riesgo entraña identificar culpables, víctimas y soluciones. ¿Cómo proponen salvar la situación los filmes? Las soluciones varían. Unos apuestan por remedios técnicos, fieles al criterio de que la energía nuclear guarda la solución de los males causados por ella misma. Otros propugnan soluciones de corte social, oscilando entre una tecnocracia, el control militar de la investigación o un gobierno universal que supervise a los laboratorios y a los militares. Unos pocos descreen de la técnica y de la agencia humana: ni el avance

tecnológico ni la ciencia sirven contra la amenaza (*A Boy and his Dog*); tampoco las instituciones poseen la respuesta (*The War of the Worlds*), entonces sólo queda confiar en la intervención divina. Casi ninguno se pronuncia por suspender los ensayos peligrosos.

Los filmes no adoptan una postura monolítica ante el riesgo. En ocasiones ridiculizan las conductas contrarias a correr riesgos; véase el escarnecimiento de las objeciones religiosas en *Voyage to the Bottom of the Sea* (parecido al desplegado en *Conquest of Space*, filme de 1955 donde el oficial científico (!) boicotea el viaje a Marte por considerarlo una blasfemia). Endosar a los resquemores religiosos el sambenito de "fanatismo" encubre un tiro por elevación a todo tipo de reparos éticos contra los ensayos interpuestos desde dentro o de fuera de la comunidad científica. Descalificando a los "alarmistas" se busca minimizar la posibilidad de efectos indeseados en ensayos 'a prueba de todo fallo'.

El resto de las obras, adviértase bien, simpatiza con quienes perciben los efectos adversos antes que nadie y lo comunican a la sociedad. El conflicto suscitado entre quienes han visto la amenaza y quienes no quieren enterarse constituye un motivo principal de las tramas. "El foco de estas películas eran los tenaces esfuerzos de aquellos que sabían por alertar a quienes no sabían de que había problemas en ciernes" (Biskind, 1983:41). Frecuentemente, "el observador es desoído por aquellos a quienes les cuenta; en muchas ocasiones, sufre la mofa y el escarnio. Tras el avistamiento, el observador corre a informar de lo ocurrido a las autoridades, pero pocos le creen. A menudo el avistamiento es tachado de ilusorio, objeto de descalificaciones del tipo 'la mente tiende trampas a las personas'" (Lucanio, 1987:29)<sup>41</sup>.

Con frecuencia el conflicto de credibilidad toma el aspecto del choque entre el saber experto y un saber menos legitimado (el del científico y el médico en *Tarentula*)<sup>42</sup>. No se deduzca de ahí que las películas condenan a los expertos. En absoluto; de ellos nadie se siente en condiciones de prescindir, pues en el mundo del riesgo no hay vuelta atrás, pese a

<sup>41</sup> Otros filmes abordan el conflicto entre advertidos/desprevenidos distribuyendo los roles de acuerdo a la brecha generacional. Una nota particular la pone el tratamiento del observador adolescente en la oleada de películas con monstruos juveniles de fines de los años '50. En *The Blob* (1958) e *Invasion of the Saucer Men* (1957), los testigos adolescentes son calificados por los adultos de mocosos trastornados. Edad y credibilidad es uno de los ejes de estos filmes dirigidos claramente a un público juvenil. No casualmente, la resolución de la intriga fija que los adolescentes tengan la última palabra, "cuando los invasores marchan sobre la ciudad y el orden de los adultos recurre a los niños en busca de ayuda" (Lucanio, 1987:29).

<sup>42</sup> "El científico creador puede convertirse en mártir de su propio descubrimiento, accidentalmente o por llevar las cosas demasiado lejos. Pero ello implica la posibilidad de que otros individuos menos imaginativos - en resumen, los técnicos- puedan administrar el mismo descubrimiento mejor y con más seguridad. La más arraigada desconfianza contemporánea respecto del intelecto se dirige, en estas películas, al científico en cuanto intelectual" (Sontag, 1984:241).

los lamentos de algunos personajes<sup>43</sup>; únicamente cabe aplicarse a prever mejor la causalidad compleja, y en esa faena el especialista es imprescindible. **Them!**, por ejemplo, presenta a la "sociedad americana como un orden social constituido por una variedad de tipos diferentes de expertos, todos con conocimiento especializado en su propia área, que deben aprender a trabajar unos con otros para alcanzar el éxito" (Jancovich, 1996:59). Confiadas en los recursos de la ciencia, las películas no abogan por el 'crecimiento cero' (salvo la utopía pastoral entrevista en **Logan's Run**, acaso la mayor concesión al espíritu ecologista en la filmografía); pero sí critican lo que juzgan una desproporción entre los riesgos y su previsión, patentizada en el ridículo *kit* de supervivencia para guerra termonuclear de los pilotos en **Dr. Strangelove**: antibióticos, morfina, vitaminas, condones, tres pares de medias de *nylon*, tres lápices de labios, una caja de profilácticos, chicles, etc.

El riesgo obliga a las películas a definirse ante la ciencia, la tecnología y los científicos. Hemos dicho que su postura no es la de un rechazo frontal; si en ocasiones respaldan el desarme armamentista no piden en cambio un "desarme tecnológico". La prueba la tenemos en las películas del Holocausto: su condena de la guerra tecnificada no les impide simpatizar con los sobrevivientes empeñados en recuperar los dones tecnológicos. La suya es una perspectiva ambivalente como la del botánico de **Silent Running**, escindido entre la conciencia del daño infligido a la vida vegetal por la tecnología y la necesidad de ella para preservar las pocas plantas subsistentes. La filmografía da a entender que la ciencia y el científico son la causa y solución de los trastornos inherentes al riesgo. El enunciado tiene expresión concreta en las referencias al átomo y su papel dual de veneno y antídoto. Desde este enfoque, dar la voz de alarma contra un riesgo particular no impide aceptar el Riesgo.

Todas las contradicciones y ambigüedades se condensan en un ingrediente capital: la Bomba. Promesa de destrucción casi infinita, también representa una facultad susceptible de ser utilizada para el bien o para el mal, un plexo de sentido denominado por Franklin "el mito del Arma Definitiva" (1988). Partiendo de la premisa de que "antes que las armas

---

<sup>43</sup> En los intersticios del gran fresco expuesto por la filmografía destella el anhelo por "olvidar" el saber nuclear y regresar a la situación previa al estallido de la bomba A. Nos lo dice el periodista de **The Day the Earth caught Fire**: "There are some things Man is not meant to know". Si **Our Friend the Atom** mostraba al poder nuclear en la forma de un genio saliendo de una botella, muchas películas no disimulan su deseo de reintroducirlo en la botella y tirarla al fondo del mar para siempre. Lo refleja **Outer Limits** en la idea de una "implosión" que devuelve las cosas a su estado inicial, logrando una imaginaria des-reacción en cadena. Más crudamente se plantea en **Godzilla**: el científico se suicida con el fin de hacer desaparecer el saber peligroso que guarda en su mente. Significativamente, en **The Final Countdown** (1980), el portaaviones nuclear estadounidense Nimitz cruza la barrera temporal y reaparece en 1941, justo a tiempo para descubrir la flota japonesa rumbo a Pearl Harbour. La enrevesada trama tiene por objeto visualizar una fantasía que hiciera innecesario recurrir a la bomba A en 1945.. ¡mediante el uso de poder atómico de forma controlada!

nucleares pudieran ser usadas, tuvieron que ser diseñadas; y antes de ser diseñadas tuvieron que ser imaginadas", Franklin reconstruye la historia ideológica del Arma Definitiva desde finales del siglo pasado (1988, 1994). Trátese de rayo desintegrador, bomba de radio o "bomba atómica" -término acuñado en una novela de Wells en 1913-, el sueño de un armamento imbatible cala precozmente en la cultura de masas occidental y sobre todo estadounidense, desde donde incidió poderosamente en la política, preparando el terreno a la llegada de las armas reales, según afirma Franklin. Anhelos belicistas, cuaja envuelto en estentóreas profesiones de fe pacifistas: la posesión del Arma Definitiva, aseguraban sus exégetas, acabaría con las contiendas e instauraría la paz perpetua mundial.

Un pilar clave de esta fantasía fue el género de la ciencia ficción, especialmente el cine, que acogió a las súper armas con entusiasmo y le adjudicó toda suerte de papeles, aliado estratégico, adversario terrible o vasallo indócil. "La ciencia ficción ha jugado dos roles centrales -y contradictorios- en la carrera de armas nucleares", afirma Franklin (1988:169). Por un lado, cultivó como ningún otro género el mito del super arma que daría la hegemonía global a una única nación. ("ha proporcionado un templo para algunos de los más obscenos rituales en el culto al super arma", ídem, p.168). Y lo ha justificado aduciendo que el Arma Definitiva sirve de herramienta defensiva (las proezas del submarino atómico) o garantía de paz, si se halla en manos de gente juiciosa de la especie de Klaatu y su Confederación. Por otro lado, ha denunciado la falacia de tales argumentos, advirtiendo de las aterradoras consecuencias de la infatuación con las armas (recuérdese el esperpéntico culto a la Bomba de Cobalto en **Beneath the Planet of the Apes**).

La dualidad del Arma Definitiva expuesta en el cine remite la estructura fundamental del riesgo tecnológico, sintetizada en la oposición de "átomos buenos" y "átomos malos". (*It Came from beneath the Sea* lo plantea con esquematismo ejemplar: los isótopos médicos "curan" los estragos de la bomba nuclear). La dicotomía persiste pese a las permutaciones (una bomba "mala" en un filme deviene "bomba buena" en el siguiente). Por decirlo con una fórmula: si de nuestro lado tenemos al átomo "bueno" está justificado correr riesgos; si, por el contrario, nos las tenemos que ver con el átomo "malo", entonces no son asumibles.

### 3.5.3.10 Cronotopo: rasgos generales

Describir en pocas pinceladas el cronotopo del universo del átomo resulta bastante arduo, habida cuenta la variedad de planos temporales y localizaciones geográficas en juego. No obstante ello, dos notas centrales se distinguen claramente: en lo concerniente al espacio tenemos una pluralidad de lugares de dimensiones de globalidad creciente (a escala cósmica

inclusive), sometidos a una fuertísima presión por desarticularlos; en lo relativo al tiempo, el espectro del Holocausto amaga con reducir a cenizas toda continuidad temporal, sea en el pasado, el presente o el futuro. Se trata de dos aspectos de un mismo fenómeno: el asedio al espaciotiempo por la fuerza entrópica de la energía nuclear.

Cierto, las películas aclaran que el cronotopo cuenta con fuerzas de refresco para hacer frente y revertir en ocasiones las tendencias al desorden. A cada movimiento de incomunicación le responde un gesto de comunicación; por cada valla que se alza, una barrera salta en pedazos; por cada fin del mundo sobrevenido, asoma una pareja dispuesta a reconstruirlo; por cada Día del Juicio consumado aparece un calendario que reinicia la cuenta histórica. Pero son gestos defensivos, frente al jaque teirado de la entropía atómica.

La situación, considerada en su conjunto, dista de mostrarse definida hacia un lado u otro. En el cronotopo prima la fluidez, la precariedad, los equilibrios inestables, las manifestaciones fílmicas de un descomunal trastocamiento de las percepciones del tiempo y del espacio, origen de espacios nuevos e ilimitados y de la violenta contracción de las magnitudes conocidas. Hay una crisis de las coordenadas espacio-temporales y el cine tantea nuevas disposiciones ante sus metamorfosis.

La filmografía parece no tener del todo claro en qué dirección se resolverá el choque entre las fuerzas del desorden y de la conservación. Lo cierto es que hace constar las modificaciones del cronotopo producidas (el ensanchamiento del presente, el envejecimiento del futuro, la oclusión del cielo); y mientras va registrando toma postura por la continuidad de la especie y su marco espaciotemporal. En eso difiere radicalmente de la serie literaria, adicta a aventuras imaginarias sobre la abolición del cronotopo conocido, con elencos enteramente no humanos moviéndose en dimensiones espaciotemporales inauditas. El cronotopo del cine no se aventura tan lejos. Más que abrirse a territorios totalmente desconocidos -la vocación de la vanguardia artística-, su interés pasa por recomponer un universo en vías de desintegración. En este sentido, el suyo es un gesto conservador.

#### **3.5.4. Otras narrativas audiovisuales**

La comprensión de la filmografía se enriquecerá si a continuación extendemos la vista más allá de sus fronteras. De inmediato, distinguimos en su vecindad otra serie cinematográfica centrada en las armas nucleares mas ajena al canon de la ciencia ficción, formada por películas y telefilmes de género documental y de ficción, americanos y japoneses, con algunas piezas británicas y francesas. Esta colección se originó inmediatamente después del

estallido de la bomba A (sus primeras obras datan de 1946) y su desarrollo corre paralelo al de la filmografía. Por su coincidencia temática, cronológica y de nacionalidad, el cotejo entre las series es prácticamente obligado para completar el análisis.

Del contraste afloran varios puntos en común. Uno de ellos concierne a una correlación concerniente a la invisibilidad del daño: los primeros documentales americanos, **The Atom Strikes** (1946) y **A Tale of two Cities** (1946), ofrecen el espectáculo de Hiroshima y Nagasaki devastadas sin mostrar muertos (Shaheen, 1978). La razón de esta asepsia obedece a la censura impuesta por el gobierno estadounidense a la exhibición fílmica de los efectos del bombardeo (Hitaro, 1996), veto que se mantiene en Japón hasta el término de la ocupación en 1952, y en Estados Unidos hasta 1965. En total son veinte años de censura en el cine americano que, tras **The Beginning or the End** (1946) y **Above and Beyond** (1952), no vuelve a hablar de Hiroshima y Nagasaki hasta que se liberan los archivos clasificados y la televisión entra en materia con el documental de la NBC, **The Decision to Drop the Bomb** (1965). Las ficciones televisivas tardan unos años más en romper el tabú, con **World War III** (NBC, 1982). El paralelismo entre la progresiva visibilidad del daño nuclear en tales obras y la tendencia similar notada en la ciencia ficción nos advierte de un problema de representación del hecho atómico que trasciende a ambas series.

Otra correlación de interés atañe al melodramatismo. **The Beginning or the End** (1946) relata el proyecto Manhattan desde el punto de vista de Matt, un físico nuclear cuya vida de pareja se resiente por su dedicación a la bomba A. Matt muere por irradiación, no sin antes dejar una carta reafirmando su amor por su mujer y su esperanza de que la energía atómica sea empleada en bien de la Humanidad. **Above and Beyond** (1952) pone al bombardeo de Hiroshima el contrapunto de las angustias conyugales de Tibbets, el piloto del B-29 que lanzó la bomba. **Hiroshima, Mon Amour** (1959), realización francesa, hace la crónica del amor nacido en la ciudad arrasada entre una turista francesa y un arquitecto japonés. Dos creaciones japonesas, **Le Chant Eternel de Nagasaki** (1951) y **Coeur d'Hiroshima** (1966), combinan "la tríada romántica amor, guerra y muerte -que el romanticismo cierra precisamente con la muerte- con el incesante aluvión de la vida" (Puisseux, 1987:28).

En una y otra serie de películas el amor emerge como símbolo de esperanza y vida, como las flores que renacen en la Hiroshima de Resnais y en el Central Park de **The World, the Flesh and the Devil** (un documental japonés, **Hiroshima, A Document of the Atomic Bombing** (1970) refuerza ese valor positivo yuxtaponiendo la imagen del hongo atómico a la secuencia del nacimiento de un niño). El componente melodramático se muestra aquí tan

omnipresente como en la ciencia ficción, como si los perjuicios del átomo no admitieran ser narrados sin la garantía de continuidad emanada de la pareja.

Un tercer punto de contacto vincula la filmografía con dos ficciones del cine *mainstream*, **The China Syndrome** (1979) y **Silkwood** (1983), centradas en la investigación de los peligros creados por las centrales nucleares. En la primera son los periodistas quienes promueven la pesquisa; en la segunda es una trabajadora de la instalación bajo sospecha. El eje de la intriga pasa por las maniobras empresariales tendentes a ocultar los riesgos de actividades rayanas en lo ilegal. Las dos realizaciones marcan el pico de desconfianza de la industria audiovisual hacia la energía nuclear -no casualmente se ruedan en la misma época de **The Day After** y **Testament**-. Aparte de las aprensiones respecto del átomo "pacífico", comparten con la ciencia ficción el énfasis en el peligro y el secreto nuclear, base de la fractura que gangrena la comunicación y los espacios, mas aquí referidos al presente.

Un cuarto parentesco surge del examen de la nacionalidad de las realizaciones, prácticamente las mismas que las del cine de ciencia ficción, esto es, un neto predominio anglosajón seguido de las participaciones japonesa y francesa. El dato nos autoriza a enunciar una regla: la imaginación nuclear cinematográfica -ficcional o documental- se restringe a las potencias poseedoras o víctimas de armas nucleares. Y junto con la regla, la excepción: la ausencia de la Unión Soviética, ya apuntada a propósito de la ciencia ficción.

La quinta coincidencia se manifiesta en la dificultad para disociar la energía nuclear de la Bomba. El complejo del Arma Definitiva irradia todos los argumentos e iconografías.

Por último, un detalle significativo: el título de **The Beginning or the End**. Rodada en los albores de la Era Atómica, la película, al igual que los filmes del Holocausto, insinúa que el despuntar (*Beginning*) de la Era del átomo tiene un envés: el Fin (*the End*). El Fin viene asociado al concepto de Comienzo, la misma imbricación notada en la ciencia ficción.

Hasta aquí las semejanzas. En los demás los filmes discurren por derroteros particulares. Los japoneses adoptan un tono elegíaco para hablar de las víctimas de los bombardeos y de los efectos de la radiación (cáncer, esterilidad). En las obras dedicadas a escenificar la Pasión de los irradiados apenas si aparecen militares y sí abundan los médicos, un detalle ya observado en la ciencia ficción y que, también aquí, viene a representar la vertiente humanitaria de la ciencia, de saber que calma el dolor y defiende la vida.

Los filmes estadounidenses hacen hincapié en la decisión de arrojar la bomba A y en la crisis de conciencia de los principales implicados, los científicos y los militares: en un acto de constricción, Matt, el físico de **The Beginning of the End**, confiesa: "La mayoría de los científicos realmente no quería hacer la bomba"; y en **Above and Beyond** el piloto Tibbets monta en cólera cuando su mujer le remarca que niños como los suyos podrían ser muertos por las bombas atómicas. En todo caso, el ventilado de responsabilidades no quita que el mensaje final de las obras sea de aprobación de su lanzamiento, un juicio que **Enola Gay** (1980) estima necesario reiterar tres décadas más tarde. La reiteración del asunto sugiere la existencia de un debate no cerrado, y que la culpa por los únicos bombardeos atómicos de la historia sigue rondando las conciencias norteamericanas. Una preocupación similar se percibe en la ciencia ficción (el caso del Dr. Falken de **War Games**, o la exculpación que el físico de **On the Beach** cree necesario hacer), pero de forma menos acusada que en este cine realista. De todos modos, cierta complementaridad se entabla: mientras unas películas procuran exorcizar las culpas pasadas, las otras cuidan de lavar las culpas de lo que vendrá.

### Especificidades nacionales

¿Qué nos enseña la comparación? En primer lugar, nos informa de la presencia de una nebulosa común de fantasmas y esperanzas suscitados por el átomo, y, además, de parecidas dificultades en la representación visual de sus estragos, y de una apelación compartida al melodramatismo para asimilar la faz más negativa del hecho nuclear. De conjunto las dos series hilvanan un discurso fílmico contemporáneo a la eclosión histórica de la llamada Era Nuclear, consagrado a explorar sus posibilidades en todas las direcciones.

Por otra parte, las diferencias nos ayudan a delinear mejor la cualidad característica de cada serie. La cinematografía externa a la ciencia ficción, advertimos, entra en el asunto por la vía del pasado: las películas estadounidenses focalizan su atención en la fabricación de la bomba A hasta su lanzamiento, con exclusión de sus consecuencias; y las japonesas se concentran en los efectos de los bombardeos y los ensayos nucleares americanos en su población. Su método común es la reconstrucción histórica, y al historizar acotan un espacio de la memoria atravesado por los remordimientos y la gravitación del pretérito nuclear sobre el presente (la intercomunicación de pasado y presente mediante el recuerdo es tratada explícitamente en la realización francesa, **Hiroshima, Mon Amour**).

La ciencia ficción se fija una tarea similar, pero en dirección opuesta: historizar el futuro nuclear. De allí su relativa indiferencia por los conflictos de conciencia: su foco está en las



consecuencias, en lo que se ve venir. No de cualquier clase de efectos; nada menos que los sufridos por los japoneses, pero escenificados en la piel de los estadounidenses, los británicos, los franceses, la Humanidad o su sucedáneo, los alienígenas. Con su representación la ciencia ficción llena en parte el vacío visual abierto por la censura. Su iconografía de los efectos -no, sin rodeos y restricciones, hemos visto- le gana para sí un espacio propio entre las orillas enfrentadas del cine de las víctimas y de los victimarios, mientras capta a los actores de sus repartos -médicos, científicos, militares, víctimas, autoridades, cosas- y lo obliga a interactuar con sus personajes genuinos, los monstruos y los alienígenas. En esa posición intermedia y ambivalente -sostén de la dualidad de la imaginación nuclear-, el cine de ciencia ficción funda su poder de convocatoria para atraer a un público ávido por deglutir los fastos de la tecnología y el espectáculo de sus destrozos.

La peculiar posición de la ciencia ficción dentro del cine se vio beneficiada por el desinterés de la industria hacia ciertos asuntos. El peso marginal de la temática nuclear en el cine *mainstream* mueve a pensar que Hollywood sintió aversión hacia ella, "delegando a la 'psicosis atómica' toda referencia al hecho" (La Polla, 1984:248). Quien se encargó de poner imagen y sonido a dicha 'psicosis' fue un género subalterno, la ciencia ficción, y lo hizo en exclusiva durante su fase fundacional (la televisión era entonces una entusiasta correa de transmisión del discurso oficial, reflejado en la pieza de animación de Disney, **Our Friend the Atom** (1957)). En 1965 su monopolio se debilita. Cerrado el período de censura y secretismo, "los documentales televisivos comenzaron a examinar el dilema nuclear" (Shaheen, 1978:XIII) y eso supuso cierta normalización del tema en el medio audiovisual (palpable cuando en 1963 una cadena japonesa estrena la serie infantil de dibujos animados **AstroBoy**, cuyo héroe es un niño-robot nutrido por una pila atómica, Broderick, 1996:8).

La filmografía acusa recibo de la situación y se reacomoda. La aparición de una "comedia negra" en 1964 (**Dr. Strangelove**) revela que lo impensable ya tolera un tratamiento satírico, señal de un habituamiento a las convenciones. Además desaparecen las alusiones bíblicas directas: el Fin puede ser pensado sin apelar a Dios. También decrecen las intervenciones de monstruos y alienígenas, y las intrigas comunistas. Todo indica un mayor encaje del hecho nuclear en la imaginación colectiva, que hace innecesaria la presencia de intermediarios entre la Humanidad y el átomo: es la hora de las generaciones futuras. Los años '60, señala Puiseux, son los del acomodamiento con el poder atómico (1988:13)<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Parecido se manifiesta Sobchack al señalar que la ciencia ficción de los '50 "dramatiza la novedad del capitalismo multinacional y representaría tanto su promesa expansiva como su amenazadora extrañeza en visualizaciones que enfatizan una tecnología brillante y futurística y la expansión cósmica, o evidencian

Pero la familiaridad, advertimos, no supone la desactivación completa de la ansiedad nuclear. Temores larvales apuntalan el suceso cinematográfico de la década de los '60, la serie de James Bond (vista por "mil millones de espectadores, sin contar los pases televisivos", Broderick, 1991:50), referida al chantaje nuclear de mafias internacionales y a reactores fuera de control. El interés por el Holocausto sostiene el atractivo de la saga de **Planet of the Apes** (1968-1973). Tampoco el habituamiento se traduce en una mejora de la imagen de la energía nuclear: las películas abiertamente favorables a ella son una minoría.

Es más, en esos años de aparente relajación el mensaje inquietante de la ciencia ficción adquiere mayor calado al deslizarse por fuera de sus fronteras genéricas. Las películas de James Bond, en concreto, representan una forma híbrida respecto del filme de espionaje tradicional; parecen más bien una mutación "nuclearizada" de éste, una variante modelada con elementos típicos de la ciencia ficción de tema atómico (la ambivalencia axiológica hacia la tecnología, la diplomacia nuclear de la Guerra Fría, la catástrofe en ciernes). En una dirección parecida, películas del estilo de **The China Syndrome** acusan el impacto de los recelos anti-atómicos, una "nuclearización" del género de suspenso.

En los años '80 la ciencia ficción retorna al motivo del Holocausto inminente. Sintomáticamente, los monstruos vuelven a la carga con Godzilla a la cabeza; y el trasfondo religioso resurge, aunque atenuado, en el mesianismo de **Terminator**. Si algo trasuntan las obras tardías es que la ansiedad nuclear recobra intensidad. Hasta la caída del Muro de Berlín el átomo prosigue inspirando al cine, reservándole a la ciencia ficción la tarea con la que se estrenó: proveer las visiones de los futuros nuclearizados. Al final del ciclo, ése sigue siendo su bastión inexpugnable a la competencia de las demás series audiovisuales.

### 3.6 Del texto al contexto

Damos por concluido el análisis textual e intertextual. Ulteriores ampliaciones de sentido exigen salir de los textos y amarrar los cabos sueltos textuales identificados en el examen con el contexto de producción y consumo. Llega la hora de las preguntas propiamente sociológicas, de averiguar en qué medida el fresco presentado por las obras se corresponde con la sociedad que las produjo y consumió, y qué significado tuvo para sus miembros.

---

peligro tecnológico y xenofobia", mientras que los filmes de los 70 en adelante "dramatizan la familiaridad del capitalismo multinacional y representan su completa domesticación, mercantilización y penetración del espacio terrestre" (1993:300).

Considerado desde una perspectiva histórica cabe toda una serie de preguntas, a saber: ¿hasta qué punto la curva temor/acostumbramiento/temor del ciclo tiene que ver con las fases tensión/distensión/tensión de la Guerra Fría entre la década de los '50 y la de los '80? O, formulado más concretamente: ¿en qué medida el flujo y reflujo del motivo del Holocausto en la pantalla expresa los avatares de la carrera armamentista, el movimiento pacifista, la crisis ecológica y la escalada de tensión entre Estados Unidos y la URSS?

En relación a las condiciones geográficas de su producción, varios interrogantes nos salen al paso: ¿qué justifica la reticencia de la Unión Soviética a tratar el tema nuclear en su cinematografía? ¿Cómo se relacionan las puntuales aportaciones fílmicas de Francia con su acceso al rango de potencia nuclear? ¿Qué impacto tuvo en la construcción del futuro contemporáneo la preponderancia estadounidense en la generación de mundos posibles?

Entrando ya en el terreno de la sociología del cine, el cúmulo de preguntas no se perfila menor. La cuestión de la visibilidad del daño nuclear, por ejemplo, ¿remite, tal como parece, a una dificultad social para asimilar el riesgo nuclear? ¿qué consecuencias implicó esa "ceguera" inducida? ¿Pueden correlacionarse los platillos voladores del cine con la "psicosis" de los Ovnis? Y en cuanto a la experiencia atómica real: ¿qué tuvo que ver el eclipse de los monstruos mutantes con la prohibición de los ensayos nucleares atmosféricos a partir de 1964? ¿Cuánto debe el tema de las abducciones de los sabios terrícolas al "reperto" de los científicos del III Reich entre los Aliados? Por no hablar de las cuestiones relativas a la institución cinematográfica: ¿cuál era la posición de la comunidad de Hollywood de cara a la Guerra Fría y al debate sobre los usos del átomo? Y mas específicamente: ¿qué pensaban los autores y los productores de sus creaciones? ¿Se las tomaban en serio o veían en ellas simple entretenimiento?

Y respecto de las obras individuales, ¿hasta qué punto el veto de la BBC a **The War Game** afectó al debate político en Gran Bretaña sobre la estrategia militar oficial?; ¿anticipa **Dr. Strangelove** la protesta contra el militarismo promovida por la guerra de Vietnam? ¿Conecta **The Day After** con la campaña contra la carrera armamentista de inicios de los '80 en Estados Unidos? Toda una serie de incógnitas que nos conducen a una dimensión crucial del objeto de estudio: la de su implicación en las luchas por definir el lugar del átomo y sus riesgos en la sociedad. Sólo respondiendo a esas preguntas estaremos en condiciones de captar el significado social de los filmes y su contribución a la intuición temporal. Y para ello pasaremos a examinarlos con las herramientas del análisis contextual.

## Modelos narrativos del cine de ciencia ficción de temática nuclear

MODELOS	SITUACIÓN INICIAL	ACTORES/ANTAGONISTAS		DESENLAJE	Coadyuvantes POSITIVO / NEGATIVO		ACCIONES	CRONOTOPO		ICONOS
								ESPACIO	TIEMPO	
HOLOCAUSTO pre-holocausto	Frágil equilibrio entre EEUU y URSS (Guerra Fría)	Estados Unidos Humanidad	vs. Unión Soviética vs. automatismos bélicos	III Guerra Mundial	científicos militares	científicos militares tecnología	Desactivar Interrumpir Comunicarse	Estados Unidos espacio electrónico Subterráneo	Futuro inminente Cuenta atrás	Hongo atómico Bomba A/Bomba H Teléfono Rojo
holocausto	III Guerra Mundial	Supervivientes: pareja heterosexual familia	vs. violentos mutantes	Nuevo comienzo civilizatorio Postración/extinción	Tecnología	tecnología Instituciones	Sobrevivir autodefensa Comunicarse	arriba/abajo Subterráneo Ciudad/campo	Futuro inminente Nuevo era	Tabú visual (holocausto «limpio») Mutante
post-holocausto	Orden opresivo del futuro surgido del holocausto	Astronauta Generaciones futuras Héroes solitarios	vs. dictadores científicos la máquina la corporación la religión	Huida de la opresión Derrumbe de la dictadura	Jóvenes mujeres tecnología	tecnología	Fecundar Recordar Viajar al pasado	Zona prohibida Desierto/mar Subterráneo	Futuro distante	Ruinas del presente Ciudad de la Cúpula Robot/cyborg
MONSTRUOS	Un experimento nuclear crea un ser monstruoso	Científicos militares	vs. monstruos/ mutantes	Eliminación del monstruo	tecnología mujer	Científicos	Exterminar Esterilizar Advertir Extinguir Abducir		Futuro inminente (aceleración)	Monstruo  Submarino nuclear
ALIENÍGENAS	Invasión alienígena Contacto con alienígenas	Terrícolas (científico, astronautas, la Humanidad)  Alienígenas y humanos pacifistas	vs. alienígenas  vs. belicistas (militares, autoridades)	Derrota de la Invasión  entendimiento con los alienígenas	Dios científicos mujer	científicos autoridades corporación URSS	Advertir Exterminar Esterilizar Poner a prueba	La Tierra Subterráneo Espacio exterior EE UU Desierto/mar	Futuro inminente  Futuro distante Aceleración  Arqueología del futuro	Platillo volador alienígena  amas lanzarrayos  nave espacial
OTROS USOS	Un experimento relacionado a la energía nuclear	Militares Astronautas científicos jóvenes periodistas Corporación	vs. adultos vs. autoridades	Corrección del trastorno creado por el experimento	Científico Mujer corporación	terroristas  autoridades	Advertir Experimentar Viajar al pasado	Mar La Tierra EE UU	Futuro inminente Pasado cuenta atrás	Máquina del tiempo Submarino nuclear

**CAPITULO IV**

**LA CONSTRUCCIÓN**

**SOCIAL**

**DEL FUTURO**

#### 4.1. LA GUERRA DE LOS MUNDOS POSIBLES

El análisis precedente supuso desgajar a las películas de su contexto; ahora ejecutaremos el movimiento inverso devolviéndolas a su entorno, sacando de la oscuridad a sus autores y consumidores, restituyendo la voz a sus partidarios y detractores, sacando a flote las peculiaridades de cada coyuntura, y, así, engarzándolo todo con los datos del análisis fílmico, calibrar su relevancia para la definición del horizonte social durante 1950-1989.

Partiremos de la premisa de considerar al futuro un campo de fuerzas virtual donde los actores sociales luchan por sus intereses. Parafraseando el título de una novela de H. G. Wells, diremos que esta variante de lucha ideológica, en la cual los medios de comunicación tuvieron gran incidencia, tomó el aire de una guerra de los mundos posibles. Este es un concepto que requiere ser explicitado; en primer lugar, con su aplicación buscamos una alternativa al enfoque políticamente neutro de las relaciones entre el cine y la sociedad cultivado largo tiempo por la teoría de la comunicación al reducir la transmisión y recepción de los mensajes a un mecanismo cibernético. Los *Cultural Studies* politizaron el entendimiento del proceso: en toda emisión hay intencionalidad, proclama esta corriente. Tratándose de emisiones en ámbitos macrosociales es inevitable que las intenciones se carguen de significado político; y lo mismo ocurre con la recepción. Esta perspectiva agonal es la que aplicaremos a los procesos cognitivos y comunicativos relativos a la filmografía.

En segundo lugar, la noción tiene igualmente por consecuencia politizar la actividad de desfuturización referida por Luhmann. Seleccionar horizontes o reducir la apertura del mañana supone modificar el rumbo de los asuntos públicos y, obligadamente, desviar recursos de los objetivos ya establecidos en favor de las metas emergentes, lo que chocará con la resistencia de quienes se sientan perjudicados por el cariz tomado por la desfuturización.

En tercer lugar, por guerra de futuros entendemos un proceso exclusivo de una sociedad altamente reflexiva sobre sus relaciones temporales, en el curso del cual los actores discuten y toman partido por los escenarios del mañana, convertidos a resultados de este quehacer en parte integrante del presente. La reflexividad tiene asimismo otra expresión en la conciencia que tienen los actores de la eficacia simbólica del imaginario futurista, esto es, de cómo las imágenes asociadas a un futuro dado determinan que dicho escenario se realice o se frustre.

En el caso que nos ocupa, la confrontación de mundos posibles fue un hecho que trascendió al cine de ciencia ficción. En rigor, afectaba a toda la sociedad -al menos si tomamos a la estadounidense por un modelo de formación social reflexiva, similar a las demás

formaciones capitalistas avanzadas-. En el período abarcado por nuestra investigación, la cuestión nuclear constituyó uno de los grandes frentes de lucha ideológica; en ella se jugaba -o se pensó que estaba en juego- la defensa nacional, el tipo deseado de organización social, la actitud dominante hacia la ciencia y la técnica y, sobre todo, hacia sus riesgos asociados.

En contraste con la extrema abstracción de las teorizaciones de Luhmann y su punto de vista emplazado "por encima de la capa de nubes", abordaremos la querella de los futuros nucleares a ras del suelo, con la mirada puesta en los antagonistas, los sujetos históricos que la hicieron factible. Como dice Weart, "para explicar este proceso crucial no es suficiente hablar abstractamente de actitudes públicas; la historia fue hecha por individuos específicos que aceptaron la imaginaria nuclear y la devolvieron al público, redoblada, en la forma de acción" (1988:141). Esos individuos eran científicos, políticos, militares, ecologistas, pacifistas y directores y productores de cine. A todos los veremos en acción seguidamente.

Con ese propósito nos sumergiremos en la coyuntura que alumbró a esas películas. Ligaremos el tratamiento dado por el cine a las percepciones sociales del átomo y sus riesgos, a la acogida de la sociedad de sus presentaciones, sin descuidar los lazos intertextuales con la televisión, la prensa y la literatura de ciencia ficción (en la tarea nos ha sido de invaluable ayuda la investigación de Stephen Weart, *Nuclear Fear*, una obra excepcionalmente documentada sobre las percepciones de riesgo suscitadas por el átomo). Después, reconduciremos lo expuesto al examen de la participación de las películas en la confección de los mapas cognitivos temporales en el período 1950-1989. Concluiremos con una reflexión sobre la producción mediática del mañana y el papel preciso de la cinematografía en ella.

#### **4.1.1. La influencia de H. G. Wells**

El cine de ciencia ficción, su Edad Dorada, despunta hacia 1950. Lo precede la Era Nuclear, abierta en 1945, con los primeros estallidos de las bombas A en el desierto californiano. La guerra de los mundos posibles, en cambio, tiene un preludio que se remonta algunos años atrás, y que creemos conveniente reseñar porque ilustra en qué medida la imaginaria producida por el género y los hechos reales se alimentaron mutuamente, cada uno ayudando al otro a crecer.

Los prolegómenos datan de 1933, cuando Leo Szilard, un brillante físico húngaro que había escapado del nazismo, iba caminando por las calles de Londres despreocupadamente. No tenía trabajo y su mente se entretenía rumiando una novela de H. G. Wells de 20 años atrás,

*The World Set Free*, ambientada en un futuro donde la energía nuclear, convertida en un arma devastadora, destruía y volvía a levantar la civilización. A Szilard le fascinaba la posibilidad de liberar la energía del átomo con una explosión, por más que el egregio físico Lord Rutherford hubiera descalificado la idea de Wells con un desdeñoso "¡Pamplinas!". A Szilard no le sonaba descabellado; todo dependía de inducir la reacción en cadena de los núcleos atómicos. Al llegar a Piccadilly Circus un semáforo rojo le cortó el paso. Entonces, de pie en el bordillo de la acera, Szilard lo vio con perfecta claridad: si el átomo de un elemento a determinar pudiera ser bombardeado con una partícula similar al recientemente descubierto neutrón, podría volverse radiactivo artificialmente. Y si además esa radiactividad lograra que el átomo emitiera dos partículas, entonces una reacción en cadena se multiplicaría a ritmo fulminante entre átomos similares. El semáforo viró a luz verde y Szilard dio un decidido paso adelante: el camino a la bomba atómica estaba expedito.

Esta típica anécdota de *serendipity*, presente en la mayoría de las crónicas de la concepción de la bomba A (p. ej., Friedmann & Donley, 1985), da fe de la relevancia de un tipo de imaginación prospectiva, la ciencia ficción, entre los científicos ligados a la física nuclear<sup>1</sup>. Con frecuencia, conexiones de esta clase son invocadas por los escritores como prueba del valor predictivo de la ciencia ficción, y, por tanto, de su valor social (a ellos les encanta fascinarnos con la verificación de sus predicciones: "¡Mirad!", nos dicen con aplomo, "Wells predijo en tal novela que la radiactividad artificial se descubriría en 1933, y efectivamente, en ese año la descubrió el matrimonio Joliot-Curie"). A sus ojos esas coincidencias reivindican al género como literatura realista y a la vez profética. A la sociología del futuro, en cambio, le interesan en calidad de ejemplo de cómo las presentaciones del mañana penetran en la sociedad y orientan su acción hasta volverse realidad o, caso contrario, la estimulan hacia su frustración, una situación que los escritores suelen obviar, pero que posee el mismo valor sociológico que la variante positiva.

---

<sup>1</sup> El propio Szilard volvió a dar prueba de su deuda con la ciencia ficción cuando, "a principios de 1934, envió a Sir Hugo Hirst, fundador de la British General Electric Company, unas páginas de *The World Set Free* con el siguiente comentario: "Por supuesto, todo esto son pamplinas, pero tengo razones para creer que, en lo que respecta a las aplicaciones industriales de los presentes descubrimientos en física, el pronóstico de los escritores puede demostrarse más afinado que el de los científicos" (cit. en Friedman & Donley, 1985:170). No acabó aquí el influjo del novelista sobre él: después del histórico chispazo de intuición, Szilard teorizó la reacción en cadena y decidió mantener el proceso en secreto patentándolo y confiándolo al Almirantazgo británico. "Sabendo lo que esto significaría -y lo sabía porque había leído a H. G. Wells-, no quiso que la patente se hiciera pública" (Franklin, 1988:133). Las visiones de Wells también influyeron en los físicos franceses de los años '30. Uno de ellos, Kowarski, recuerda que "hablábamos de cambiar la faz del mapa mundial, desviando el Mediterráneo en el Sahara, cosas por el estilo....Yo siempre estaba al tanto de la ciencia ficción". Y su colega Francis Perrin evoca que el "grupo preveía grandes centrales atómicas de energía. 'Era del todo la atmósfera de una novela de Julio Verne'" (Weart, 1979:95).



En ese sentido, la anécdota de Szilard viene a cuento en tanto muestra de la acción orientadora de la ciencia ficción en la gestación de la historia que nos ocupa. Pronto veremos que no se trata de un hecho accidental, sino que es un antecedente representativo de una práctica habitual en la construcción de escenarios relativos al átomo, con la diferencia de que Wells y la tradición literaria irán siendo sustituidos como fuente de inspiración por Hollywood y el cine de ciencia ficción. Para eso daremos por finalizado los prolegómenos y entraremos de lleno en materia con un salto de doce años adelante, al momento del estallido de las primeras bombas atómicas en las postrimerías de la II Guerra Mundial.

#### 4.1.2. 1945/1949 El mañana, arma arrojadiza

En agosto de 1945, al difundirse en Estados Unidos la noticia de la destrucción de Hiroshima, la reacción instintiva de algunos comentaristas fue recurrir a una popular película de ciencia ficción para explicarla. En aquel día histórico, H.V. Kaltenborn, un conocido locutor de la emisora NBC, expresó: "Por lo que sabemos, ¡hemos creado un Frankenstein! Debemos dar por sentado que, en un lapso muy breve de tiempo, una forma mejorada de la nueva arma puede volverse contra nosotros". Semanas más tarde, Hanson Baldwin, el articulista de *Life* "sugería que podríamos haber liberado un 'monstruo de Frankenstein' invencible, que algún día se aparecería en la forma de una guerra 'de oprimir botones', utilizando misiles de tremendo alcance y terrible poder destructivo" (Franklin, 1982:156). En ambos casos el género prestaba un primer servicio de carácter cognitivo: a fin de hacer inteligible al público la inaudita novedad, los periodistas acudían a un tópico común de la ciencia ficción, el del sabio creador de un prodigio científico que se vuelve contra él, inmortalizado en un filme de los años '30.

En la analogía había algo más que un recurso periodístico; el hecho de que se recurriera a una figura trágica del género indicaba que, pese a la alegría por el cese de las hostilidades atribuido a la bomba A, las aprensiones por el átomo habían surgido de inmediato. En efecto; el primer número de postguerra de la revista *Time* aseguraba que la bomba había "creado una herida insondable en la conciencia viva de la raza", lo que "empequeñecía la significancia de la guerra misma", convirtiendo su resultado en la "más pírrica y sombría de las victorias" (Franklin, 1988:155). Un columnista del *New York Times* apuntaba que el hecho desataba un "extenso miedo y un profundo recelo", pues a partir de él "la Tierra ha dejado de ser sólida. De entre las fuerzas que la mantenían unida el genio humano ha convocado fuerzas que la desgarran".

En seguida la prensa comenzó a hablar de 'holocausto nuclear'. Comentando el bombardeo en Japón, el *SS Louis Post-Dispatch* advirtió el 7 de agosto que la ciencia podía haber "firmado la sentencia de muerte del mundo de los mamíferos, dejando a las hormigas una Tierra en ruinas" (Franklin, ídem). Meses más tarde, los reportajes fotográficos sobre Hiroshima y Nagasaki despertaron entre los estadounidenses una ola de piedad entreverada con el temor de que una tragedia similar pudiera ocurrirle a sus ciudades en un futuro.

La inquietud trascendió rápidamente las fronteras de Estados Unidos. En Francia, lo que ya era percibido como una nueva amenaza inspiró un show radiofónico parecido al realizado en 1938 por Welles, esta vez con la radiactividad en el lugar de los marcianos: "a principios de 1946 una radio de París emitió un programa donde un presentador, imitando los partes informativos, pregonó que 'se habían soltado átomos de radio usados para investigación en América' y una apocalíptica tormenta atómica estaba barriendo el planeta. Los parisinos se precipitaron en el pánico, colapsando las centrales telefónicas con llamadas aterrizadas; el susto le costó el puesto al director de la radio nacional francesa" (Weart, 1988:106).

Una insidiosa sensación de vulnerabilidad se apoderó entonces de los estadounidenses: América estaba bajo amenaza, y casi siempre ésta era de naturaleza nuclear. Paradójicamente, la supuesta fuente de seguridad militar, la Bomba, se había transmutado en factor de inquietud. La cultura de masas supo expresar esa sensación al punto: en 1946, el icono más representativo de la auto-confianza nacional, Superman, el héroe de historieta, deja de ser invulnerable. En perfecta sintonía con el estado de ánimo creado por Hiroshima y Nagasaki, los creadores del popular personaje modifican su biografía: ahora decían que su planeta natal, Kryptón, había explotado a causa de un apocalipsis atómico, y sus restos se transformaron en un material radiactivo, la kryptonita, el único elemento en el Cosmos capaz de debilitar mortalmente al superhéroe. En adelante, Superman se verá continuamente acosado por archivillanos armados con kryptonita decididos a liquidarlo.

Las vicisitudes del superhéroe de historieta sintetizan el malestar de una nación que, casi al instante de estrenar su condición de superpotencia, descubría su Talón de Aquiles en el poder nuclear. Fantasías de victimización semejantes a las que motivaban a los autores de Superman habían aparecido inmediatamente después de Hiroshima; las leemos en las palabras del reverendo John Hayme Holmes de la *Community Church* de Nueva York, publicadas por el *New York Herald Tribune* el 7 de agosto de 1945: "Supe que había llegado la crisis final de la historia humana. Lo que la bomba atómica le había hecho a Japón podía hacérmolo a nosotros" (Franklin, 1982:155).

Notablemente, esas efusiones de ansiedad se producían varios años antes de que los soviéticos accedieran a la bomba A y la amenaza cobrara visos de realidad; pero no importaba: a muchos les bastaba con intuir que el hongo nuclear había trazado un antes y después irrevocable en la historia. La noción de riesgo atómico se construía aceleradamente.

Desde el inicio, se ve, la existencia de la Bomba convoca al imaginario de la ciencia ficción. El hecho no debe maravillarnos; la sociedad que recurre a su depósito de imágenes para aprehender la nueva realidad creada por la fisión del átomo se halla agitada por un acalorado debate acerca de su futuro. La revolución tecnológica cuyo orgulloso mascarón de proa es la energía nuclear, la *paz armada* propia de la bipolaridad internacional, el advenimiento de la "sociedad de consumo", en suma, una gama de hechos inéditos atizan las discusiones sobre lo que vendrá. Sobre todo la guerra, con su último acto en Hiroshima y Nagasaki, asestó un espectacular impulso a la imaginación futurista. La bomba A, a nadie se le escapaba, trastocaba las reglas bélicas y probablemente las de la diplomacia, la economía y la política. Era imperioso prever el rumbo de las cosas; de todos los ámbitos brotaban conjeturas y especulaciones tendientes a contrarrestar la multiplicación de las incertidumbres.

La gran demanda social de predicciones expandió enormemente el campo para el pensamiento prospectivo<sup>2</sup>. Un primer paso hacia su institucionalización fue dado en 1946 con la puesta en marcha del *Project RAND*, a instancias de la Fuerza Aérea estadounidense. En su seno brillantes investigadores pergeñarán escenarios posibles según los requerimientos de su patrocinadora, la firma de defensa Douglas Aircraft Co (en 1948 se independizarán y formarán RAND Co., Clarke, 1986:813). No es un hecho cualquiera. La apuesta de los militares y las grandes empresas por instituciones del estilo de RAND Co. testimonia dos cosas: la importancia cobrada por la prognosis y la estatura descollante que los científicos iban adquiriendo en la política de la postguerra. Su ascendiente público derivaba de la revolución científico-técnica en general y del Proyecto Manhattan en particular, responsable de la elevación de los físicos nucleares a las más altas instancias. Gracias a las armas que únicamente ellos podían diseñar, fabricar y prever, la defensa nacional pasó a depender de su colaboración; de su consejo ya ni los gobernantes ni la sociedad podrían prescindir.

---

<sup>2</sup>El desarrollo de la informática, la teoría de sistemas y la teoría cibernética de la información en la posguerra coinciden con el florecimiento de las ciencias de la gestión (*management*) y la administración. "En el fondo lo que se refuerza es el mito tecnocrático que persigue como ideal la sustitución del gobierno de los seres humanos por la administración de las cosas" (Bustamante, 1995:345). El cine de ciencia ficción documenta con bastante fidelidad la expansión de esas aspiraciones de control por vía tecnológica.

La conciencia de su importancia en el trazado de las grandes orientaciones de la sociedad generó dos tipos de actitudes en la comunidad científica anglosajona: un sector consideró que lo más conveniente era conservar el rango obtenido en el Proyecto Manhattan, importante pero subalterno respecto de autoridades y militares (los hombres de la RAND Co fueron los primeros en encarnar esa disposición; les seguiría Edward Teller, el físico que se convertiría en el promotor de la bomba de hidrógeno); mientras que un grupo de investigadores con alta participación de los físicos implicados en la bomba A, vio en su nuevo estatuto una oportunidad para incrementar su autonomía y realizar un juego propio. Unos y otros desarrollaron sus planes inspirándose en el imaginario de la ciencia ficción.

Una vez más, fue Leo Szilard quien tomó la iniciativa. Devoto lector de Wells, había recibido a través de sus escritos el mandato de la reforma social junto con la convicción de que los científicos eran el colectivo más capacitado para liderarla. Szilard creía fervientemente en la necesidad de acabar con las guerras mediante el establecimiento de un gobierno mundial supervisado por una elite tecnocrática. El primer paso en esa dirección pasaba por arrebatarse a los militares el control sobre el átomo adquirido en la guerra. Su consecución dio lugar a una forma original de lucha política en la que las visiones del futuro serían las principales municiones: la Guerra de los Mundos Posibles había comenzado.

#### **4.1.3. Campaña de terror atómico**

¿Cómo se llevó a la práctica el plan de Szilard? En principio, con una intensa campaña de agitación pública que advertía del peligro de un bombardeo nuclear de Estados Unidos, de no atajarse la proliferación de armas atómicas en ciernes. Muchos científicos preveían junto con Szilard que la existencia de la bomba A atizaría una peligrosísima competición armamentista entre las potencias y, con el fin de evitarla, se organizaron en la *Federation of Atomic Scientists* (FAS). Desde esa plataforma "comenzaron a presionar al gobierno de Estados Unidos para que estableciese deliberadamente una legislación adecuada para el control de la energía nuclear, para que la manufactura de armas nucleares no dependiese únicamente de las autoridades militares, y para que Estados Unidos hiciese todo lo posible por impedir la propagación de las armas nucleares a otros países" (Maddox, 1974:21).

La táctica preferida de la FAS consistía en ejercer presión a través de la opinión pública, a la que intentaban atemorizar por todos los medios<sup>3</sup>. "Los científicos difundían el pánico no sólo porque representaba sus propios sentimientos sino porque el miedo movilizaría al oyente. Las conferencias técnicas arrancaban bostezos, pero los avisos de catástrofe levantaban a las audiencias de sus asientos", relata Weart. Su prédica alarmista seguía a pie juntillas las prescripciones hechas por el comité de psicólogos encargado por la FAS de estudiar los efectos de la ansiedad nuclear: 'Nuestro primer objetivo debe ser movilizar un miedo saludable y estimulante de la acción en favor de medidas eficaces contra el peligro real, la guerra'. Sin embargo, los psicólogos también advirtieron que el miedo podía conducir a una desesperación pasiva o a la agresión, una posibilidad que no tardó en materializarse, según veremos más adelante (Weart, 1988:114).

Los científicos jugaron a fondo la carta del miedo. Sus presentimientos apocalípticos se plasmaron gráficamente en la portada del órgano de expresión de la FAS, el *Bulletin of the Atomic Scientists*, en un icono que daría cuerpo como ningún otro a los terrores de la Era Nuclear: el "Reloj del Juicio Final" (*Doomsday Clock*). El primer dibujo apareció en el número del boletín correspondiente a junio de 1947, y sus agujas marcaban siete minutos antes de la medianoche, es decir, del holocausto. El reloj, se explicaba en el editorial, "representa el estado de conciencia de aquellos cuya cercanía al desarrollo de la energía atómica no les permite olvidar que sus vidas y las de sus niños, la seguridad de su país y la supervivencia de la civilización se encuentran en suspenso mientras el espectro de la guerra atómica no haya sido exorcizado" (Moore, 1995:1).

En Estados Unidos la FAS consiguió generar un estado deliberativo general en donde 'control' era la palabra talismán. ¿Quién controlaría la bomba y su poder inconmensurable? ¿Los científicos? ¿Los militares? ¿El gobierno de Estados Unidos? ¿La Organización de las Naciones Unidas? Los científicos liberales veían con agrado la última opción, en especial Szilard y el creador de la bomba A, Robert Oppenheimer, quienes proponían el establecimiento de una agencia internacional que "haría de los científicos una policía

---

<sup>3</sup>El grupo más activo provenía de Chicago, y lo formaban quienes habían trabajado en el Proyecto Manhattan, con Leo Szilard a la cabeza. "Escribo esto para asustarlos", confesaba a millones de lectores el químico Harold Urey en un artículo de la revista *Collier's*. "Yo mismo soy un hombre asustado. Todos los científicos que conozco están asustados" (Weart, 1988:114). En su campaña "estuvo especialmente ingenioso el grupo de científicos de Los Alamos, que envió terrones de arena fundida del sitio de los ensayos Trinity a 42 alcaldes como indicación de lo que podría sucederles a sus ciudades" (Weart, ídem). A la difusión de los peligros de las armas atómicas se sumaron Albert Einstein -quien en 1947 publicó un artículo para la revista *Atlantic* advirtiendo que, de haber guerra nuclear, "poco quedaría de la civilización" (McCurdy, 1997:71)-, Bertrand Russell y el propio Robert Oppenheimer, el "cerebro" del proyecto Manhattan.

social" (Weart, 1988:115). Dicha institución garantizaría el libre intercambio de información entre los equipos internacionales, y la canalizaría a usos pacíficos. Los más visionarios de ellos agitaban la utopía del gobierno universal, tangible en las palabras del científico Robert Hutchins: "sólo con el monopolio del poder atómico por un gobierno mundial podemos tener esperanza de abolir la guerra" (Wagner & Ketchum, 1989:63). Con sus previsiones Hutchins repetía las expectativas enunciadas por Wells en 1925: "Debe haber, por tanto, un Estado Mundial. No hay lugar para una Utopía moderna en África Central o en Sudamérica o alrededor del Polo, aquellos últimos refugios del idealismo. La isla flotante de *La Cité Morellyste* ya no sirve. Necesitamos un planeta" (Canto & Faliu, 1993:33). Tales postulados formaban parte del ideario de los World Federalists, una asociación de intelectuales surgida en esos años con la finalidad de promover una reforma política mundial.

En la promoción de sus ideas la *Federation* recurrió a los medios de comunicación escritos, sonoros y audiovisuales. Distribuyó decenas de millones de folletos con amedrentadoras predicciones; impulsó programas de radio con celebridades que abogaban por una federación política mundial (su mensaje decía que no habría seguridad sin un control internacional del átomo); y produjo un cortometraje educativo, "*One World or None*" (Un mundo o ninguno), que comenzaba y terminaba con la imagen del globo terráqueo consumido en llamas. En consecuencia, los estadounidenses se vieron sacudidos durante 1945 y 1946 por una orgía de pánico atómico auspiciada con las mejores intenciones (Weart, 1988: 116).

¿Qué se jugaban los científicos en la guerra de los mundos posibles? No cuesta adivinarlo; la gran pregunta del momento, ¿quién controlaba el átomo?, contenía en sí al interrogante fundamental: ¿quién controlaba la sociedad? A los miembros de la FAS sus utopías tecnocráticas les incitaban a acaparar el átomo, la palanca mágica con la que, suponían, abrirían la puerta del orden soñado. Tales planes no podían dejar de surtir efectos políticos, puesto que alcanzar esa meta les enfrentaba frontalmente a los militares y al gobierno de Estados Unidos, igual de interesados en gestionar para sus propios fines el poder atómico.

Los científicos de la FAS habían inaugurado una forma novedosa de intervención política basada en el ejercicio de la imaginación prospectiva y la innovación conoció un éxito inesperado. No demoraron los demás actores sociales en apropiarse del arma estrenada por aquellos. El primero en hacerlo fue el gobierno estadounidense con una iniciativa diplomática denominada Plan Baruch. La proposición, que fue presentada a las Naciones

Unidas en 1946 con el propósito de evitar la proliferación nuclear, si bien tomaba algunos de los puntos defendidos por la FAS, de conjunto desnaturalizaba sus objetivos originales.

Su promotor, Bernard Baruch, lo introdujo diciendo: "No nos engañemos: debemos escoger la Paz Mundial o la Destrucción Mundial". Se había arribado a esta crisis en los asuntos humanos, explicó, porque Estados Unidos estaba en posesión "del arma absoluta". Por consiguiente, todas las naciones debían someterse en materia atómica a la autoridad de un organismo internacional dominado por su país. Lógicamente, la Unión Soviética rechazó de plano esta propuesta dirigida a uncirla a la hegemonía anglosajona. (Franklin, 1982:163). Lejos de instituir la tecnocracia reformista soñada por Wells y Szilard, el plan Baruch reducía a los científicos al rol de ejecutores del interés estratégico de unos Estados Unidos resueltos a explotar a fondo su monopolio de la bomba A.

El Plan Baruch dejaba claro que la agenda política estadounidense se regía por la fantasía del "arma definitiva que pondría fin a las guerras". No se trataba de una dependencia circunstancial, gestada al calor del triunfo sobre Japón. Nada de eso, la visión de un porvenir de supremacía incontestada, garantizado por la tecnología militar, determinaría en alto grado las decisiones estratégicas de la Administración Truman y de sus sucesoras hasta la caída del Muro de Berlín<sup>4</sup>. Esa perspectiva colisionaba abiertamente con el escenario de gobierno de la Humanidad unida propugnado por los científicos atómicos, quienes en poco tiempo se verían acorralados por el mito del "arma absoluta". La formación de dos bloques políticos irreconciliables y el inicio de la Guerra Fría dieron la puntilla a sus aspiraciones de paz y fraternidad, y su pretensión de arbitrar a nivel internacional quedó en aguas de borraja.

Mejores resultados obtuvo la FAS en el ámbito interno de Estados Unidos, al menos en un primer momento. Allí su campaña por la gestión civil del átomo cosechó aliados en las esferas oficiales y culminó en el establecimiento en 1946 de un régimen especial por el cual se confirieron poderes sin precedentes a la Agencia gubernamental de la Energía Atómica (AEC) y a su supervisor parlamentario, el *Joint Committee on Atomic Energy*. La medida entrañaba sustraer los asuntos atómicos de la órbita militar y ponerlos bajo el control de una burocracia estatal integrada, entre otros, por algunos físicos escogidos, con Teller y

---

<sup>4</sup>Refiere Szilard que en los últimos meses del Proyecto Manhattan los científicos debatieron si realmente convenía arrojar la bomba A sobre los japoneses. 'Edward Teller argumentó que la bomba era tan horrible que realmente podría ayudar 'a acabar con las guerras', por 'lo que el propósito de darle un uso de combate real podría ser incluso lo mejor'" (Franklin, 1988:165). En años siguientes, Teller perseveró en la idea del arma absoluta, lo que le llevó a participar de la creación de la bomba H y a apoyar a la SDI de Reagan.

Oppenheimer a la cabeza (Weart, 1988:141). Mas su éxito fue aparente; no tardó en estallar en la AEC una sorda lucha entre Oppenheimer, el hombre de la FAS, y Teller, el paladín de la alianza científico-militar forjada en tiempos de guerra. El pulso se saldó con la victoria del segundo, partidario de la carrera armamentista nuclear. En lo sucesivo la AEC funcionaría de instrumento civil de los intereses de la Defensa.

Los investigadores pacifistas habían sido arrollados por la contraofensiva de sus contrincantes. Al igual que ellos los militares se habían percatado de la eficacia del temor para influir en la sociedad y la política oficial. Ya habían tenido un anticipo de su eficacia en tiempos del Proyecto Manhattan, cuando informaciones exageradas sobre el progreso nazi en la carrera hacia la bomba A aflojaron la mano del Tesoro público (Weart, 1988. cap V). Los militares estadounidense calcularon que distorsiones similares sobre la capacidad ofensiva soviética garantizarían la afluencia constante de fondos a sus presupuestos. En consecuencia, se aplicaron a elaborar y difundir escenarios de inseguridad con la colaboración de físicos, firmas contratistas y una nueva clase de expertos, los futurólogos.

Servicio logístico de la Guerra de los Mundos Posibles, los futurólogos de RAND Co. y *think-tanks* del calibre del *Institute for Defense Analysis*, *Research Analysis Corp.* y *Human Resources Research Office*, se especializaron en la confección de mundos posibles al servicio de los intereses estratégicos nacionales. El cometido de esos expertos, representados en la figura de Herman Kahn, consistía en manipular información sobre los recursos y planes reales de la URSS para modelar el 'peor escenario' posible y justificar la producción de los nuevos armamentos requeridos por los militares (Gray, 1997:153). Con la institucionalización de la futurología se inició una fase del arte bélico en donde la planificación del futuro se tornó lo más importante, y el presente devino campo de batalla de las imágenes prospectivas, en conformidad con el principio de que en el pensamiento estratégico, "los resultados de la guerra la preceden" (Scherpe, 1988:380).

Fue así que futurólogos, militares y un sector de científicos trabajaron codo con codo para imponer sus escenarios en la agenda pública. El conjunto formaba un emporio de recursos intelectuales, burocráticos y empresariales que, años más tarde, el presidente de Estados Unidos Eisenhower llamaría el "complejo militar-industrial". En rigor, el denominación más apropiada sería "militar-industrial-académico", visto la penetración de esos intereses en las universidades, laboratorios y centros de investigación. La matriz de la poderosa red de la "Big Science" fue el Proyecto Manhattan, la Innovación y Desarrollo de las armas nucleares.



El estallido de la primera bomba A soviética en 1949 les brindó una oportunidad propicia para difundir augurios aterradores sobre la inminencia de la próxima guerra mundial, algo que el movimiento de científicos se había desgañado anunciando. El pánico al holocausto acumulado en años anteriores fue hábilmente canalizado a favor de la represión del espionaje, de la *caza de brujas* y del rearme acelerado de Estados Unidos: era el macartismo. De 1947 a 1952, las autoridades de ese país despidieron a los funcionarios dudosos, apartaron a los científicos disidentes<sup>5</sup> (ej. la expulsión de Oppenheimer de la AEC), persiguieron a los intelectuales izquierdistas, purgaron a los docentes y encarcelaron a los sindicalistas insumisos. Finalizaba la primera fase de la guerra de futuros con un resultado visible: la derrota de los científicos de la FAS. En su impotencia, estos debieron en adelante limitar su acción a mover las agujas del "Reloj del Juicio Final".

Irónicamente, el fracaso se debió en parte a que su mensaje se había vuelto en su contra. "Algunos observadores de entonces percibieron que se confirmaba la advertencia hecha por los psicólogos consultados por la *Federation of Atomic Scientists*: la propaganda que intentaba asustar a la gente hacia la paz podía en cambio despertar la agresión. El historiador Paul Boyer, al estudiar ese período, dictaminó que cuando los científicos atómicos se afanaron por intensificar la sensación de inseguridad, 'crearon un terreno psicológicamente fértil para la ideología de la superioridad nuclear americana y de guerra total contra el comunismo' (Weart, 1988:126). Avanzando por la senda del miedo abierta por la FAS, los cruzados anticomunistas modificaron sus escenarios globales de devastación, y lo que aquella había presentado como un peligro para la Humanidad lo reformularon en una amenaza contra Estados Unidos. Florecieron así las fantasías de victimización donde Estados Unidos resultaba el país agredido y la URSS el agresor. Este caso flagrante de re-semantización de un mundo posible en contra de la intención de sus creadores originales, brinda al análisis una prueba de la autonomía de los escenarios futuros.

Tamaño éxito en la definición del horizonte social determinó que, entre finales de los años '40 y principios de los '50, el gobierno, actuando de consuno con los militares y sus aliados académicos e industriales, mantuviese la iniciativa y la utilizase para intimidar a la

---

<sup>5</sup>La expulsión de Oppenheimer del organismo que contribuyó a crear y su ruptura con Teller, expresaron dramáticamente el cisma abierto entre los físicos. De un lado quedaba el bando jugado a fondo por la carrera armamentista; del otro, los científicos partidarios del uso pacífico del átomo (un episodio similar se desarrolló en Francia, con la exclusión de Pierre Joliot-Curie, del *Comissariat a l'Energie Atomique*, en circunstancias parecidas, agravadas por su afiliación al Partido Comunista Francés) (Weart, 1979:260).

población con la posibilidad del ataque soviético sorpresivo. Mas la propaganda oficial, si bien ampliamente dominante, no acalló por completo a sus rivales; todavía eran audibles en los foros públicos las voces admonitorias de los científicos atómicos y de los pacifistas, que persistían en oponer futuros de guerras catastróficas a los escenarios patrioterros de supremacía de sus contrincantes. En esa circunstancia eclosiona el cine de ciencia ficción.

#### 4.1.4. 1950/1952: La vulnerabilidad

El nacimiento del cine de ciencia ficción se da en una coyuntura signada por la Guerra Fría, poco después de que la Unión Soviética restableciese el equilibrio tecnológico-militar con su primera bomba A, y quedase planteada la posibilidad de un conflicto nuclear. El estado de ánimo prevaleciente lo resumió el escritor William Faulkner al recibir el Premio Nobel de Literatura en 1950: "Ya no hay cuestiones de espíritu. La única cuestión es: ¿Cuándo me harán explotar?" (Tugwell, 1955:1). Bruscamente, "la posibilidad de una guerra nuclear dominó a la cultura popular americana. Los ciudadanos estadounidenses habían salido de una agotadora guerra mundial durante la cual su patria, en lo esencial, se mantuvo a salvo de ataques enemigos para descubrir que armas espantosas podían ahora alcanzar sus costas" (McCurdy, 1997:63). De inmediato la situación motivó lúgubres especulaciones: en agosto de 1950, *Collier's* publicó el artículo *Hiroshima-USA: Can Anything Be Done About This?*, mostrando el efecto de un bombardeo nuclear a Nueva York; y en octubre de 1951, otro artículo presentó a Washington DC en llamas por un ataque similar (McCurdy, 1997:71).

La reacción oficial fue ordenar a la AEC construir un arma de superior capacidad destructiva, la bomba H o termonuclear. Pese a la oposición de científicos de la talla de Rabi, Fermi y Oppenheimer, el primer ensayo de la bomba de hidrógeno se realizó en 1952. Los soviéticos hicieron lo propio tan solo nueve meses después, y la paridad quedó restablecida. Las pruebas causaron una conmoción tremenda en Occidente. Los datos eran abrumadores: "Las bombas atómicas (de fisión) no podían amenazar con exterminar a la especie humana, pero las de fusión sí. Un bombardero B-52 cargado con bombas termonucleares puede acarrear una fuerza explosiva equivalente a más de 3.000 bombas de las soltadas en Hiroshima o 18 veces el tonelaje de todas las bombas lanzadas por los aviones de Estados Unidos en la II Guerra Mundial" (Franklin, 1988:167).

Consternados, los responsables del *Bulletin* adelantaron el "reloj del Juicio Final" hasta dos minutos antes de las doce. "Unas oscilaciones más del péndulo y, desde Moscú a Chicago,

las explosiones atómicas golpearían a medianoche a la civilización occidental", declaró el editor Rabinowitch (Moore, 1995:3). La inquietud en Estados Unidos entró en efervescencia tras el estallido de la guerra de Corea, y se expresó en un clamor público por medidas de protección frente a un eventual ataque nuclear soviético. El gobierno respondió con el inicio de las prácticas de defensa civil, acompañadas de la publicación en 1951 del folleto *Survival under Atomic Attack*, impreso en tiradas millonarias. La Fuerza Aérea, por su parte, convino con las cadenas de radio en emitir dramatizaciones de ataques de bombarderos soviéticos a ciudades estadounidenses (Weart, 1988:131). La historia de la "psicosis marciana" de Welles se repetía parcialmente: de nuevo audiciones radiofónicas aterrorizaban a la población urbana con vívidas descripciones de ataques con armas espeluznantes, esta vez blandidas no por una armada alienígena como en Halloween de 1938 sino por sus congéneres humanos. Que todos supiesen que se trataba de simulaciones apenas mitigaba el miedo cervical inculcado en la población por estas singulares clases de concienciación ciudadana.

Los medios se involucraron por completo en el esfuerzo adoctrinador. En concreto, el grueso de la industria cinematográfica se alineó con las posturas del *establishment* y, en particular, con las de los militares. Su consustanciación con las Fuerzas Armadas venía de la última guerra, cuando los grandes estudios cimentaron una estrecha relación con sus servicios de propaganda. Hollywood colaboró con el Alto Mando con obras del estilo de los documentales de Frank Capra, *Why we fight*, y *Victory through Air Power* (1943), una aportación de la factoría Disney que anticipaba al público de familias cómo Japón sería aniquilado con superarmas aéreas. Por eso, a comienzos de los años '50 no faltaron películas en apoyo al empeño oficial de mantener la superioridad bélica frente a los soviéticos.

Entre las más beligerantes figuraba un filme de ciencia ficción, **Destination Moon**. En el capítulo precedente analizamos su trama, donde un militar, un industrial y un científico estadounidenses se embarcan en una carrera contra un enemigo innominado por llegar los primeros a la Luna, y emplazar en su superficie una base de misiles contra rivales terrestres igualmente innominados. Con su argumento aludía al hecho de que, en esos años, el gran pulso estratégico de Estados Unidos y la URSS pasaba por el diseño de cohetes de largo alcance capaces de transportar explosivos convencionales o nucleares. Por su parte, el trío de personajes era una transposición cinematográfica de la convergencia real entre los científicos liderados por Edward Teller, la aviación de guerra encabezada por el general

Curtis LeMay, y la industria aeronáutica representada por la firma Boeing, un *menage a trois* que tuvo por retoños a los bombarderos estratosféricos con carga termonuclear.

**Destination Moon** dejará una huella duradera en la cultura política estadounidense. Las siguientes palabras del general ficticio harán escuela: "No somos los únicos planeando ir allí. La carrera ha comenzado, y más vale que la ganemos, porque no hay modo alguno de detener un ataque del espacio exterior". Cinco años más tarde, la revista *Collier's* repetirá su razonamiento: "Estados Unidos debe embarcarse inmediatamente en un programa de desarrollo de largo aliento para asegurar a Occidente la 'superioridad espacial'. Si nosotros no lo hacemos, alguien lo hará. Muy probablemente ese alguien será la Unión Soviética" (McCurdy, 1997:67). Y en 1958 se oirán cosas similares salir de los labios de un general de carne y hueso, Homer Boushey: "Quien controla la Luna, controla la Tierra" (McCurdy, ídem, p. 76). En modo alguno será Boushey el último en reproducir el guión de **Destination Moon**. Lyndon Johnson, presidente demócrata del Senado, dirá en esos años: "El control del espacio significa control del mundo, mucho más real y mucho más absoluto que cualquier control que haya sido o pueda conseguirse por armas o tropas de ocupación (...) Quien quiera gane la posición decisiva, ganará el control, el control total sobre la tierra, al servicio de la tiranía o de la libertad" (McCurdy, íbidem, pp:74-75). Evidentemente, **Destination Moon** ponía en pantalla un escenario presente en las mentes de los estrategas.

Esta clase de películas y los compromisos institucionales de Hollywood no deben ocultarnos que, al inicio de la Guerra Fría, en la comunidad cinematográfica existía un gran número de opositores a la política oficial. Durante el *New Deal* la plantilla de los estudios había engrosado con la llegada de intelectuales, judíos, antifascistas y militantes izquierdistas, cuyo peso ideológico creció al calor de la guerra contra el Eje y las luchas sindicales<sup>6</sup>. Estos sectores se oponían a la confrontación con la Unión Soviética y eran muy sensibles al riesgo nuclear. Por eso, no tardaron en aparecer obras receptivas de la ansiedad atómica.

---

<sup>6</sup>Además de las tareas habituales de proselitismo político (actos de apoyo a la República Española, recaudación de fondos contra las víctimas del fascismo), la izquierda de Hollywood destacó en el plano sindical, contribuyendo a la organización reivindicativa de los trabajadores de la industria. En 1941 organizó con éxito una huelga contra la factoría Disney, en protesta por las duras condiciones de trabajo impuestas al personal. En 1945 organizó una huelga de toda la industria cinematográfica, que fracasó. Los patrones no le perdonaron esos ataques directos a sus intereses y aprovecharon la cobertura dada por el macartismo para desembarazarse de los activistas sindicales mediante las listas negras (Buhle, 1995:111).

Un ejemplo de esas inquietudes se manifestaba en 1947 en un artículo del *Inquirer* de Filadelfia titulado *Who survives?*, donde se decía que de una guerra atómica sólo quedarían, en el mejor caso, unos pocos supervivientes "demasiados fatigados para reconstruir, demasiado débiles incluso para soñar, escarbando torpemente en el légamo primordial como sus antepasados Neandertales" (Weart, 1988:220). Estas ideas cuajarán en la pesadillas involutivas observadas en los filmes. Las vemos aflorar en 1950, en otro film fundacional, **Rocketship X-M**. Al mostrar a los otrora civilizados marcianos sumidos en el salvajismo por culpa de la energía atómica, la obra recreaba entre los alienígenas el desastre aventurado en el *Inquirer* a los rivales de la Guerra Fría. Por la misma fecha, **Five** se atrevía a tratar esa posibilidad de forma más directa y describía el exterminio de casi toda la humanidad en una guerra atribuida tangencialmente a la agresividad de los estadounidenses.

Es más, la simpatía de figuras destacadas de Hollywood con las posturas de los científicos atómicos se percibe con nitidez en la producción de 1951; **The Day the Earth Stood Still**. Producida por la XXth Century Fox y dirigida por Robert Wise, el montador de **Citizen Kane**, su mundo imaginario concibe una asamblea mundial de sabios pacifistas -en la que se distingue fácilmente a la delegación soviética-, el órgano representante de la Humanidad ante la agencia alienígena encargada de controlar la proliferación atómica en el Cosmos. Las simpatías del realizador con esa causa se vuelven a manifestar en el paralelo entre la asamblea de científicos y "la Conferencia Cultural y Científica por la Paz Mundial celebrada en 1949 en el Hotel Waldorf-Astoria de Nueva York entre una tormenta de protestas" proferidas por quienes la consideraban ingenua o subversiva (Jancovich, 1996:33). Documento de una coyuntura entre la sombra de la II Guerra Mundial y el fantasma de la Tercera típica de los documentos de la FAS, el filme reelabora los acontecimientos históricos al servicio de un llamado por el entendimiento internacional y el desarme, un mensaje intencionalmente reforzado por el buscado parecido físico del científico protagonista con Einstein, quien en esos años destacaba por su apoyo militante al desarme.

Por momentos, el argumento remite directamente al Plan Baruch: el parlamento de Klaatu, el alienígena portador de un plan dirigido a contener la proliferación nuclear en la Tierra, y que implica igualmente la sumisión a un poder superior, parece un calco de las palabras de Baruch ante la ONU proponiendo "un inmediato, rápido y seguro castigo" de la nación que violase las provisiones de su plan. El filme se aparta de la realidad en lo relativo a la composición del órgano controlador, pues mientras en el Plan Baruch la agencia de control la formarían los científicos anglosajones, los únicos con "probada competencia", en **The**

**Day the Earth Stood Still** lo integran robots-vigilantes; pero la distancia no se nos figura tan abismal a la luz de lo dicho sobre la identidad sustancial entre científicos y robots en el universo fílmico. En una operación de condensación ideológica habitual en la cultura de masas, la trama funde en Klaatu rasgos del portavoz de la estrategia estadounidense y de los científicos partidarios del desarme, tomando del primero su confianza en el arma que acabaría con la guerra, y de los segundos su proselitismo por el gobierno universal, expresada en la colección de ensayos editados en 1946 por la FAS, *One World or None*.

Las dos grandes líneas de confrontación en materia nuclear se hacían presentes en el cine. Pero el macartismo no estaba dispuesto a permitir que, en plena Guerra de los Mundos Posibles, un sector de Hollywood acarrease agua al molino enemigo avivando el miedo y la desconfianza contra el arsenal nacional. En el año del estreno de **Five** y **The Day the Earth Stood Still** se inició la *caza de brujas* en la comunidad cinematográfica, con el fin de acallar las voces disidentes. A partir de entonces los estudios no produjeron más que películas 'apolíticas' o abiertamente anticomunistas del estilo de **Above and Beyond**, escrita por un guionista allegado al general de la Fuerza Aérea LeMay, donde se justificaba la destrucción de Hiroshima y de pasada se legitimaba la disposición del gobierno actual a utilizar las armas nucleares, llegado el caso.

Purgado de temáticas e imágenes disonantes, el cine adoptó la línea oficial de infundir seguridad respecto del armamento propio y pavor frente al armamento enemigo. En el ámbito de la ciencia ficción la nueva orientación tomaría cuerpo en **Invasion USA**, una representación de la pesadilla agitada por el Pentágono: el ataque nuclear soviético por sorpresa. Entre referencias explícitas a la guerra de Corea, los espectadores contemplaban cómo Nueva York era objeto de la descarga de destrucción infligida a Nagasaki. Con el tono de un drama didáctico, la obra instaba a prevenir un futuro pavoroso -el uso premeditado del miedo como reclamo se traslucía en su cartel publicitario, que convocaba al espectador prometiéndole: "Te aterrorizará" (Warren, 1982:78). Con ese gesto los productores remedaban la pedagogía del terror inaugurada años antes por los científicos atómicos.

El macartismo situó a las producciones cinematográficas en la misma onda ideológica que la televisión, una activa militante de la política oficial desde los años '40. "La televisión nació al mismo tiempo que la Bomba y ayudó a dirigir el miedo a la radiación nuclear hacia la amenaza del comunismo, transmitiendo la *caza de brujas* comunistas del Comité de Actividades Anti-americanas del Congreso. Además, contaba con el importante patrocinio

de compañías con contratos de defensa con el gobierno, tales como General Electric, Westinghouse y Du Pont, algunas de las corporaciones beneficiarias de un clima político que perseguía al comunismo como al mayor enemigo, y simultáneamente construía el 'lado radiante del átomo'. La televisión emitió en directo las explosiones de los ensayos nucleares para despejar los temores a la radiación y exhibir el impresionante poder que Estados Unidos tenía bajo su mando. De esa manera, el control gubernamental del conocimiento y los retratos televisivos del comunismo y la Bomba recabaron apoyo para financiar los programas militares" (Allan, 1995:2). Con tal panorama, parecía hartamente improbable que desde la industria audiovisual alguien se atreviese a contestar a los escenarios dominantes.

#### 4.1.5. Políticas de imagen

Antes de continuar con la crónica, conviene detenerse a reflexionar acerca de lo sucedido en el plano específicamente visual. ¿Cuál era el potencial político de las imágenes que las hacía objeto de tanto control por parte de las autoridades? ¿Qué temía de ellas el macartismo, que con tanta la saña amordazaba a los cineastas? Responder a esas cuestiones nos reenvía al tabú visual mencionado en el capítulo anterior. Esa restricción, recordemos, la explicábamos en parte por el afán gubernamental por controlar el pasado, en especial, los estragos en Hiroshima y Nagasaki. Durante la ocupación de Japón (1945-1952), los censores estadounidenses velaron para que las referencias fílmicas a la tragedia cumplieran dos requisitos: 1) dejar asentado que la culpa del bombardeo recaía en el militarismo japonés, que dejó sin opciones a Estados Unidos; y 2) "evitar el impacto visual de la devastación de esa arma, (por lo que) ordenaron a los cineastas japoneses quitar importancia a sus efectos, y adicionalmente les exigieron no mostrar a las víctimas civiles del bombardeo, una tarea casi imposible. De tal modo los americanos confiaban en mantener su imagen humanitaria aún cuando utilizaban un arma de poder destructivo sin precedente" (Hirano, 1996:104).

A la censura militar le interesaba evitar la aparición de brotes de sentimientos anti-estadounidenses en los japoneses. Y también le preocupaba el impacto que las imágenes pudieran tener en su población; en razón de ello, las filmaciones de los sufrimientos humanos vividos en las dos ciudades permanecieron clasificados en Estados Unidos hasta 1965.

Mas la raíz del tabú visual se hundía algo más atrás en el tiempo, hasta la justificación ideológica de la participación estadounidense en la Segunda Guerra Mundial. La nación de la libertad y la democracia, rezaba el argumento oficial, jamás emprendería guerras de

agresión. "Después de todo eran los nazis quienes bombardeaban a los civiles, mientras los británicos y americanos bombardeaban blancos militares" (Franklin, 1982:113). Sostener esa falacia constituía una de las metas del filme **Victory through Air Power**, el cual se esmeraba por mostrar a los objetivos militares de la USAir Force como objetos inanimados. Las ciudades japonesas que la aviación quería destruir, se daba a entender, no estaban habitadas por personas reales. Asumir lo contrario habría socavado la legitimidad de acciones ejecutadas en nombre de la ideología liberal-humanista de Estados Unidos.

Comparativamente, la censura de las imágenes de Hiroshima y el macartismo en Hollywood resultan ser las dos caras de una misma moneda: la defensa de la integridad ideológica oficial. Una tarea que la ciencia ficción de los '50 respeta a raja tabla, según se ve en la renuencia de los filmes a culpabilizar con nombre y apellido al gobierno estadounidense del Holocausto. No es casual que cuando el tabú visual se afloje en la década de los '60, algunas películas se permitan presentar a Estados Unidos y sus Fuerzas Armadas ejerciendo de agresores (**Dr. Strangelove, Fail Safe**). Pero no nos adelantemos; de momento conviene tener claro que a principios de los 50 los cineastas inconformistas de Hollywood y Japón estaban férreamente amordazados y ello contribuía a preservar la buena conciencia nacional en dos frentes: en la memoria del pasado (el cine referido a Hiroshima), y en la expectativa del futuro (la ciencia ficción). Controlado el frente audiovisual, los promotores de la Guerra Fría tenían el camino expedito para hacer circular visiones acerca de la vulnerabilidad del 'mundo libre' frente a la agresión soviética, sin temer contestación.

En ese trance al parecer tan favorable para ellos, se insinuó un fenómeno que podía echar por tierra las victorias cosechadas en la "guerra psicológica": la extensión del pavor inspirado por las armas atómicas en sí, cuya magnitud amenazaba con anular el sentimiento de tranquilidad que su posesión pretendía garantizar a la ciudadanía. Las autoridades empezaban a constatar que los escenarios de victimización no sembraban precisamente la seguridad. ¿Qué sosiego podía transmitir al lector la portada de abril de 1953 de la revista *Look*, con el dibujo de una bomba de hidrógeno explotando sobre Nueva York? El presidente Eisenhower tomó nota del malestar, y en un discurso de 1953 dirigido a la *American Society of Newspaper Editors*, advirtió a los formadores de opinión allí reunidos que una Guerra Fría crónica aseguraría "una vida de perpetuo miedo y tensión, un gravamen en armamentos que succionaría la riqueza y el trabajo de todas las personas, un despilfarro de energía que desafía al sistema americano" (Aliano, 1975:122).



En ese trance al parecer tan favorable para ellos, se insinuó un fenómeno que podía echar por tierra las victorias cosechadas en la "guerra psicológica": la extensión del pavor inspirado por las armas atómicas en sí, cuya magnitud amenazaba con anular el sentimiento de tranquilidad que su posesión pretendía garantizar a la ciudadanía. Las autoridades empezaban a constatar que los escenarios de victimización no sembraban precisamente la seguridad. ¿Qué sosiego podía transmitir al lector la portada de abril de 1953 de la revista *Look*, con el dibujo de una bomba de hidrógeno explotando sobre Nueva York? El presidente Eisenhower tomó nota del malestar, y en un discurso de 1953 dirigido a la *American Society of Newspaper Editors*, advirtió a los formadores de opinión allí reunidos que una Guerra Fría crónica aseguraría "una vida de perpetuo miedo y tensión, un gravamen en armamentos que succionaría la riqueza y el trabajo de todas las personas, un despilfarro de energía que desafía al sistema americano" (Aliano, 1975:122).

Además, los ejercicios de defensa civil contribuían, sin quererlo, a mantener en vilo a la población. En 1954, la *Operation Alert* instruyó a cientos de miles de personas en medidas de emergencia ante la audición de sirenas de ataques soviéticos simulados. Las escuelas recibieron especial atención por parte de las autoridades: a lo largo de la década de los '50 los escolares del país realizaron prácticas consistentes en esconderse bajo sus pupitres y cubrirse la cabeza (*duck and cover*) cada vez que un maestro daba la alarma (Weart, 1988:133). Del estado de ánimo suscitado en la gente por semejantes medidas da cuenta la queja de un funcionario elevada a Eisenhower; donde anticipaba que, de continuarse con los ejercicios de defensa civil, "causarían más problemas cardíacos de los que este país ha tenido alguna vez", ya que "ahora los más mayores se asustan cada vez que oyen la sirena de la ambulancia, porque creen que es un *raid*" (Weart, ídem, pp 131ss).

Conforme avanzaba la década, al gobierno se le hacía cada vez más evidente que abrumar sistemáticamente a la población con anuncios de catástrofes inminentes podía ser contraproducente, al punto de hacerles prestar oídos a las campañas pacifistas.

Peor aún, un insidioso sentimiento de culpa se iba esparciendo entre los estadounidenses. Oppenheimer lo había expresado al admitir que "los científicos habíamos pecado", en referencia a su participación en la invención de la bomba A. El pecado radicaba en la creación de una máquina infernal, y sobre todo en su uso en Hiroshima y Nagasaki. Entre algunas personas corría la sospecha de que el bombardeo había sido básicamente un experimento científico. Lo más interesante, "la prensa recogía historias acerca de uno u otro científico atómico arrepentido, incluso cuando los científicos mismos insistían en que

Las autoridades se hallaban presas de una contradicción de hierro: desde que el presidente Truman comprendió que la Bomba era ante todo un arma psicológica, su aprovechamiento político obligaba a los gobernantes a amenazar a los soviéticos con la Tercera Guerra Mundial, aunque no fuera su intención real declarar el Armagedón. Pero cada vez que Eisenhower declaraba en público estar barajando el uso de armas nucleares en Corea o en la defensa de Taiwan, sus palabras convulsionaban a los estadounidenses y sus aliados. Mas el gobierno no podía dejar de esgrimir las visiones de holocausto sin desvirtuar la guerra de nervios entablada con los soviéticos. La estrategia estaba atrapada en un círculo vicioso que le forzaba a formular pronósticos aciagos que asustaban a los suyos igual o más que al enemigo. Urgía, por tanto, reducir su efecto desasosegador sin mengua de su credibilidad.

Advertidos de que el péndulo del miedo podía balancearse a favor de sus adversarios, los defensores de la bomba atómica pasaron a predicar la moderación del catastrofismo. Solo una delicada dosificación del temor evitaría los efectos contraproducentes, razonaban. Ya en 1950, Gerstell, autor del folleto oficioso *How to Survive an Atomic Bomb*, advertía que "La verdad es suficientemente mala -pero de ningún modo tan mala como usted probablemente piensa. La verdad eliminará un montón de ideas estúpidas, un montón de nociones completamente erróneas, que la gente ahora cree acerca de la bomba atómica. Esas ideas podrían fácilmente causar un gran pánico. Y justo ahora la posibilidad de pánico es una de las mejores armas que un enemigo podría usar contra nosotros".

En el plano cinematográfico, la nueva línea desaconsejaba continuar produciendo filmes que atizaban el miedo de la gente, del tipo de *Invasión USA*, con riesgo de desencadenar una avalancha de temor imparable. Era preciso ofrecer mensajes balsámicos. La primera ocurrencia de los estrategas fue redoblar las invocaciones a la utopía de paz y seguridad vinculada al escenario del "arma definitiva". La carrera armamentista, lejos de ser un factor perturbador, argumentaban, constituía la mejor garantía contra el holocausto. Toda la panoplia de la mercadotecnia política se aplicó entonces a *venderle* a la opinión pública "un escudo atómico" impenetrable erigido con bombas H. No había más que oírlo a William Laurence, el periodista que cubrió el Proyecto Manhattan y entusiasta valedor de la política oficial, defender a principios de los '50 las bombas de hidrógeno por constituir "el escudo que ahora protege a la civilización tal como la conocemos", añadiendo que las "fuerzas

americanas de buena voluntad" podían triunfar sobre las "fuerzas soviéticas del mal" sólo si "procedemos a construir mayores y mejores escudos" (Franklin, 1988:181)<sup>7</sup>.

¿Bastó esa clase de garantías para disipar los temores suscitados por los pavorosos escenarios estratégicos? La respuesta se encuentra escrita en el celuloide, en las mismas películas de ciencia ficción afines a la política oficial, como **The War of the Worlds**. Esta realización de 1953 actualiza el escenario victimista de la propaganda gubernamental (un ataque masivo y alevoso contra Estados Unidos), con el adobo genérico de los marcianos en el rol de los agresores. Apartándose del texto de H. G. Wells, su argumento describe lo que ocurriría si el país hiciera caso de las propuestas suicidas de los pacifistas (representados por el confiado Secretario de Defensa) y no financiase la investigación y desarrollo de armas superiores (el lanza-rayos de Elliot). No obstante, en el discurso belicista se desliza un sentimiento de indefensión e inseguridad: las bombas nucleares resultan ineficaces contra el invasor, y sólo la intervención de la Providencia evita lo peor.

Al exponer la inutilidad de las armas atómicas, el filme ficcionaliza un sentimiento que estaba en el aire desde 1949: la posesión del arma nuclear ya no brinda a los estadounidenses garantías definitivas contra el enemigo. No constituye éste el único caso de sentimientos larvados de vulnerabilidad: en 1955, **This Island Earth** presenta al público el espectáculo del derrumbe del "escudo magnético" debajo del cual la civilización de Metaluna, ingenuamente, se pensaba a salvo de las súper armas de sus enemigos.

En una palabra: ni las producciones más consustanciadas con el bando oficial lograban impedir que en sus fotogramas se infiltrara la intranquilidad que pretendían exorcizar. En pocos lugares se percibe más clara esa ansiedad que en el impacto ejercido sobre toda la filmografía por el "Reloj del Juicio Final". El icono le afectó a un nivel más profundo y duradero: en su cronotopo. Desde el arranque del género, la cronometría angustiante de las películas, pacifistas o belicistas, lo mismo da, reproduce la percepción temporal emblemática en las portadas del *Bulletin of the Atomic Scientists*: la marcha vertiginosa del tiempo asimilada a la cuenta atrás de la bomba de relojería. Igual que ocurre con el simbólico reloj de la FAS, en la pantalla cinematográfica el impulso hacia el Fin experimentará adelantos, retrocesos y detenciones, con la diferencia de que, en ocasiones, el

---

<sup>7</sup>Del calado de esta noción en Estados Unidos nos brinda testimonio el hecho anecdótico de que en la memoria oficial de la historia de la AEC, el volumen referente al período 1947-1952 se titule *Atomic Shield* (Franklin, ídem, p. 181).

cine se apoyará en el fatídico minuterio como trampolín para dar el salto más allá de la Medianoche y exponer a la audiencia el horror que vendrá a continuación.

De guiarnos por los indicios visibles en esas películas parecería que el "escudo" de bombas H no suprimió la inquietud. A fin de cuentas, seguía siendo una visión vinculada a la tenencia de arsenales termonucleares -fuente inagotable de imágenes de destrucción total-, cuando se echaban en falta perspectivas más tranquilizadoras. Tampoco aportaba sosiego la televisión con su cobertura de los ensayos nucleares en Nevada. Gracias a sus buenos oficios, el telespectador veía cómo en las zonas aledañas a las pruebas se alzaban viviendas con maniqués distribuidos en sus salones y cocinas. Después de las explosiones, la cámara paseaba su mirada por las casas destruidas, deteniéndose en los muñecos que yacían retorcidos entre los vidrios rotos y las vigas caídas (Weart, 1988:132), lo cual ponía una nota macabra al espectáculo. Involuntariamente, emisiones dirigidas a ensalzar la fortaleza del "escudo" bélico nacional acrecentaban las percepciones inquietantes<sup>8</sup>. No había caso; por más que se insistiera, a la opinión pública no se la calmaba enseñándole pilas de bombas ultradestructivas. Era preciso apelar a imágenes de índole totalmente distinta.

#### 4.1.6. La hora de los OVNI

En los casos mencionados el desasosiego tendía a expresarse de forma subterránea, con voz semiahogada, por así decirlo. Pero en paralelo en esos años se produjo una serie de hechos en los que la ansiedad nuclear emergió con carácter espectacular; nos referimos a la aparición de los OVNI (siglas de Objeto Volador No Identificado). Desde 1947, los testimonios de personas que decían haber visto en el firmamento objetos misteriosos de forma de platillo o cigarro se habían multiplicado, con un promedio de 46 avistamientos por mes a mediados de los '50, subiendo a 600 en el último trimestre de 1957 tras el lanzamiento del *Sputnik I* (McCurdy, 1997:74). En 1954 el asunto adquirió dimensiones globales, cuando lo que parecía una extravagancia más de los estadounidenses se expandió a Europa con una oleada de apariciones. En pocos años se pasó de la hipótesis inicial del arma secreta (el posible origen soviético de los OVNI) a las especulaciones acerca de su presunto origen extraterrestre. A principios de los años 50, las conjeturas cristalizaron en un

---

<sup>8</sup>En 1954, los estadounidenses vieron en sus televisores **Operación Ivy**, un documental sobre los ensayos Ivy en el Pacífico donde se probaron las nuevas bombas H. Mostraba un gigantesco hongo atómico, cuya "bola de fuego por sí sola abarcaría un cuarto de la Isla de Manhattan", según el narrador. El filme, de uso interno del Gobierno en un principio, fue exhibido en parte por presión de los encargados de la defensa civil, interesados en su valor de acicate para la conciencia ciudadana (Weart, 1988:183). El documental, de amplia repercusión internacional, surtió efectos indeseados: en Japón, la coincidencia de su estreno convenció a muchas personas de que morirían si una nueva guerra se producía (Weart, ídem, pg. 197).

discurso, la ufología (por UFO, siglas en inglés equivalentes a OVNI), organizado en torno a una premisa central: los platillos voladores eran máquinas avanzadas creadas por inteligencias alienígenas, atraídas a la Tierra por reciente el acceso de la humanidad a la energía nuclear.

Claramente, el discurso ufológico entreteje aprensiones y fantasías vinculadas a la carrera armamentista. En el capítulo anterior recordábamos a Barthes y su interpretación de la ufología en clave de Guerra Fría: los platillos voladores y su atribuido origen extraterrestre constituirían un fenómeno ideológico específico de la coyuntura internacional, una ensoñación colectiva generada por la ansiedad ante la carrera de armas nucleares. El pánico frente al fantasma del holocausto hizo cuajar en el mito "la existencia de una supernaturalidad a nivel del cielo, porque en el cielo está el Terror. En adelante, el cielo es, sin metáfora, el campo donde aparece la muerte atómica" (Barthes, 1981:44). Los alienígenas, entonces, serían figuras imaginarias investidas de una función cuasi religiosa; mensajeros celestiales llegados a una Tierra dividida en bloques irreconciliables a traer la buena nueva de la concordia cósmica y a exhortar a los gobernantes a deponer su actitud suicida.

En otra parte hemos indagado en los antecedentes del fenómeno OVNI (Francescutti, 1999), adscribiéndolo a un linaje nacido a finales del siglo XVIII, simultáneamente con la navegación aérea inaugurada por los globos de Montgolfier. Caudron ha relatado cómo los misteriosos objetos voladores avistados en los cielos de Occidente siguen como una sombra a los aparatos puestos en el aire por los humanos (Caudron, 1990): la aparición de aeronaves fantasmas se inicia con misteriosos aerostatos a partir de 1783 en Francia; y las visiones de globos o zeppelines desconocidos continúan hasta principios del siglo XX; en adelante serán reemplazados por los aeroplanos fantasmas divisados en los cielos de Francia, Inglaterra y Estados Unidos. La última fase la constituyen los cohetes y platillos voladores.

En nuestro trabajo proponíamos una interpretación de tipo cognitivo del discurso ufológico, viendo en él una reacción social semi-espontánea tendiente a digerir una realidad nueva: la revolución científico-tecnológica inaugurada por la II Guerra Mundial. Más concretamente, el hecho OVNI concierne a la colonización por los artefactos de un topos tradicionalmente asignado a los no humanos, el cielo. Caudron había advertido cómo, desde los inicios de la navegación aérea en el siglo XVIII, los occidentales reaccionaron a la novedad poblando el firmamento con los dobles fantasmales de los extraordinarios aparatos. Poco a poco, una

mitología de corte moderno fue llenando el vacío simbólico abierto en el cielo por la secularización, que lo había depurado de arcángeles y dragones voladores. El discurso ufológico representaría la apoteosis de ese "reencantamiento" celeste, en consonancia con la experiencia de la coyuntura histórica, marcada por los inicios de la exploración espacial.

Espectros de la tecnología, sin duda, y portadores de una visión enajenada de la ciencia y la técnica, según consignaba en el capítulo anterior el análisis iconográfico del platillo volador. Estas naves extraordinarias representan la emanación de una ciencia todopoderosa y misteriosa, casi mágica. Todas esas connotaciones estaban presentes en los objetos voladores catalogados por Caudron, mas en los OVNI tienen su manifestación extrema: su forma responde directamente a la obsesión de la época por la pureza y las formas perfectas del diseño industrial. Entre el Perisferio de la Feria de 1939, esa bola enorme de un blanco inmaculado, y los platillos semiesféricos y resplandecientes, no hay solución de continuidad.

Si el fenómeno tiene aquí relevancia es porque su cristalización mitológica se vio favorecida por el miedo nuclear. La presencia de los OVNI, sostiene el discurso ufológico, se explicaría por la inquietud alienígena ante los riesgos abiertos por el avance científico en la Tierra, concretados en la creación de armas nucleares. Los preparativos para la exploración espacial a principios de los años 50 agravarían la situación, siempre desde la perspectiva de los extraterrestres, por cuanto implicaría la transmisión de dichos riesgos al Cosmos. A eso se añade una desconfianza radical en la capacidad de la agencia humana para poner coto a los riesgos: los ufólogos no creen que ni los científicos ni la Humanidad sean capaces de controlar los efectos adversos del progreso. De ahí la oportunidad y necesidad de la llegada de los alienígenas, con su mensaje admonitorio contra la carrera armamentista.

En un último análisis, la ufología participa de una visión conspirativa de la Historia. En sus relatos, la reacción social planteada por la llegada de los OVNI da lugar al enfrentamiento de dos conspiraciones: la del poder científico, político y militar, que intenta ocultar la existencia de los vehículos extraterrestres, sea por su interés en desacreditar su mensaje pacifista, sea por evitar la conmoción que resultaría de la noticia; y la alianza opuesta por los alienígenas y los 'contactados', los humanos a quienes los visitantes han confiado el secreto de su existencia, empeñados, a su vez, en comunicar ese conocimiento a la Humanidad.

Semejante percepción de las cosas, tan parecida a la de cualquier secta convencida de hallarse en posesión de la verdad revelada, no debe obnubilarnos al hecho de que dicho discurso anticipa algunas características de los movimientos sociales de los '60 y los '70, en particular del rol de "admonitores precoces" (*early warners*) asumido por quienes identifican problemas, movilizan oposición crítica y señalan la necesidad de ajustes y transformaciones cognitivas e institucionales (Jamison, 1996:238). En el caso de los platillos voladores el significado de la admonición no encierra misterio alguno: ¡cuidado con los riesgos creados por el avance tecnológico!, claman las Casandras de la ufología. Considerado desde esta perspectiva, su discurso constituiría una expresión bizarra de la comunicación del riesgo.

Reparemos en que esta forma de comunicación se singulariza por dotarse de medios expresivos tributarios del cine de ciencia ficción. Meheust (1978) y Pilkington (1998) han señalado la ingente deuda del discurso ufológico con los argumentos, conceptos e imágenes del género cinematográfico. Es verdad que los OVNI irrumpieron como tales en 1947, pero la idea de su procedencia extraterrestre cobró asidero a principios de los '50, al compás del *boom* del género. Pilkington, en concreto, identifica en *The Day the Earth Stood Still* la matriz de la mayoría de los relatos sobre alienígenas benévolos referidos posteriormente por los ufólogos. En su trama reconocemos los ingredientes principales de su receta típica: una coyuntura de tensión internacional; el papel arbitral de los extraterrestres; la colaboración esencial de los contraexpertos; un mensaje admonitorio contra las armas nucleares; la negativa de las autoridades civiles y militares a darse por enterados de la llegada de los visitantes, y etcétera. Con la ufología, la realidad pasaba a imitar a la Serie B.

Igualmente, los temas de la abducción y la prueba, infaltables en la ufología, tienen antecedentes en otras películas (*The 27th Day, This Island Earth*). En contraste, no vemos en ella puntos de contacto con los filmes de invasiones. La ufología ha desterrado cualquier alusión a la idea de una naturaleza alienígena agresiva. Resulta coherente, después de todo: la figura del invasor de otros planetas entra en contradicción directa con el poso mesiánico del relato ufológico. Su mesianismo había encontrado en los mensajeros celestiales a los portadores ideales de su buena nueva alarmada. Al asimilar a los alienígenas a ángeles ("mensajeros", según la etimología de la palabra), los ufólogos y sus seguidores amalgamaban elementos de una fe cristiana enfrentada a los científicos con conceptos de la ciencia moderna (la noción de especie evolucionada) y aprensiones de actualidad (el temor a la guerra termonuclear, la extendida desconfianza en las actuaciones del *Big Government*).

El platillo volador, en fin, sobrevolaba a la sociedad de la época como la promesa de futuro sin guerras, tal como prometía Klaatu, con una libertad total de movimientos. Un mañana equipado con máquinas perfectas a nuestro servicio y no al revés.

En la práctica, esta mitología contemporánea contribuyó a enrarecer todavía más el ambiente. Cada paso en la escalada armamentista venía acompañado de grandes titulares periodísticos informando de nuevas apariciones en el cielo. El multitudinario número de avistamientos en los años '50 y la difusión masiva del discurso ufológico generó una controversia que implicó a los ufólogos, los militares, el gobierno y los científicos. La Fuerza Aérea americana se vio obligada a emprender tres investigaciones: el *Project Sign*, en 1948, cuyas conclusiones descartaron la procedencia soviética de los platillos; el *Project Grudge*, de 1950-52, que atribuyó las apariciones a fenómenos naturales o percepciones erróneas; y el proyecto *Blue Book*, de 1952-1969, que desestimó la hipótesis extraterrestre (Klass, 1986). La última pesquisa se convirtió en la pieza central de la conspiración denunciada por los ufólogos, que acusaron a sus promotores de ocultar información favorable a sus tesis.

Ninguna de las refutaciones oficiales lograron impedir que en los años 50 dos mensajes insistentes de la ufología calasen en el público: "Estamos en peligro" y "Las autoridades y el *establishment* científico mienten". Nada menos oportuno para el bando pronuclear, empeñado con todas sus fuerzas en aventar los temores de la opinión pública. Las historias sobre platillos voladores, mensajes con predicciones catastróficas y operaciones del FBI de ocultamiento de naves y cuerpos de extraterrestres surtían un efecto intranquilizador, además de dificultar los experimentos con dispositivos bélicos secretos<sup>9</sup>.

Con la aparición de esa flotilla fantasma, la Guerra de los Mundos tomaba un rumbo imprevisto. Silenciadas las voces alarmistas en Hollywood, un difuso grupo de "lunáticos" se hacía eco de su mensaje pero insistiendo en que no se trataba de ficciones sino de hechos verdaderos. En los testimonios de los "contactados" los escenarios del cine de ciencia

---

<sup>9</sup> La exhumación de dossiers que tuvo lugar una vez finalizada la Guerra Fría confirmó que las autoridades estadounidenses habían realizado un encubrimiento, tal como denunciaban los ufólogos, pero que no tenía por objeto a los platillos voladores sino a los vuelos clandestinos de los aviones espías. La Fuerza Aérea confesó que el proyecto *Blue Book* no buscaba esclarecer la verdad acerca de los OVNI sino producir "declaraciones públicas falsas y engañosas para acallar el miedo y proteger un proyecto de seguridad nacional altamente sensible". Finalmente, los supuestos cadáveres de alienígenas ocultados por los agentes federales, motivo de las reiteradas denuncias de los ufólogos, resultaron ser maniqués empleados en un experimento secreto de aviación (El País, 4-8-1997).



ficción se volvían realidad. Y no había manera de suprimirlos, pese al empeño puesto por científicos y autoridades en desacreditarlos. Se imponía, por lo tanto, una contraofensiva en el mismo terreno donde florecían los rumores, en la imaginación de los estadounidenses.

#### 4.1.7. Atoms for Peace

En tanto el período anterior está significado por un contexto mediático de expresiones de culpa, apariciones de OVNI, tensión internacional, paranoia macartista y ecos apocalípticos de dos campañas de terror contrapuestas, la siguiente fase de la Guerra de los Mundos Posibles arranca con un despliegue de relaciones públicas de vasto aliento, centrado en visiones de paz y prosperidad cimentadas en el uso civil del átomo.

El giro propagandístico sucede a la invención de la bomba H por estadounidenses y soviéticos, que había vuelto a sembrar la inquietud. Significativamente, un científico volvió a recurrir al término de 'Frankenstein' para referirse a la nueva arma (Weart, 1988:144). Una atmósfera de terror envolvió a los europeos. Entre ellos la carrera armamentista había generado un incipiente movimiento pacifista, cuya primera expresión fue la exhortación del Movimiento Mundial para la Paz por la prohibición de las armas atómicas de abril de 1949. Le siguió el Llamado de Estocolmo de marzo de 1950, efectuado por la misma organización y con idéntico objetivo, en un tono más enfático. La campaña, impulsada por comunistas, religiosos y personalidades independientes, cobró vigor a raíz de la estruendosa aparición de la bomba H. ¿Acaso no había reconocido el propio Murray, un alto dirigente de la AEC, que el artefacto podía "dejar al mundo inhabitable para el hombre"? (Weart, ídem, p. 215).

Las aprensiones y predicciones sombrías difundidas por el movimiento por el desarme experimentaron un renovado impulso al conocerse la estrategia militar adoptada por Estados Unidos y la OTAN a mediados de los años '50, la "Disuasión" o "equilibrio del terror". Esta postulaba que, al disponer cada potencia de un arsenal capaz de destruir totalmente a su rival, incluso en caso de ataque sorpresa (el escenario MAD, siglas en inglés de Destrucción Mutua Asegurada), el cálculo racional imponía a los contendientes la auto-contención en el empleo de sus armas. Con todo, la estricta observancia de la doctrina no impedía la búsqueda de puntuales ganancias estratégicas mediante alardes de *Brinkmanship*, el arte de llevar las cosas al borde de la guerra sin cruzar el punto de no retorno. A nadie se le escapaba que una estrategia tan sutil dejaba resquicios a los pasos en falso, accidentes, malentendidos y errores de cálculo, con riesgo de precipitar una conflagración atómica, al tiempo que esclavizaba a los participantes a una carrera de armamentos interminable, pues en este contexto mantener la paridad en potencial destructivo resultaba determinante.

Sobre esas premisas, las periódicas amenazas del presidente estadounidense de arrojar armas nucleares contra Corea o China no podían dejar impasibles a los europeos. La alarma se acrecentó en 1955 con la realización de maniobras europeas de la OTAN contemplando un teatro de guerra nuclear en Alemania. A las instituciones gobernantes semejante panorama les planteaba una perspectiva segura de crisis de legitimidad. Sus compromisos estratégicos las colocaban en la difícil situación de mantener una autoridad política democrática que tiene que atajar el desborde de los peligros mediante enérgicas declaraciones de seguridad, a la par que el cumplimiento de los pactos de defensa les comprometían en operaciones arriesgadas en la que se jugaban toda su credibilidad. Tal situación hacía que los aliados de Estados Unidos necesitasen con igual premura disipar la ansiedad nuclear de sus pueblos.

De los gobiernos implicados en la Guerra Fría, el de Estados Unidos llevaba la delantera en tecnología militar, una posición dominante que, en contrapartida, le exponía a los ataques de quienes se oponían a la carrera armamentista. Acusada de belicista por un ala de la opinión pública internacional, la Administración Eisenhower no contaba para contraponer a las críticas más que un futuro incierto, una promesa de seguridad armada hasta los dientes. Puesto a la defensiva en la Guerra de los Mundos Posibles, Eisenhower decidió recuperar la iniciativa, y en 1953, develó ante la asamblea de la ONU el programa *Atoms for Peace*, presentando al mundo un mañana radiante iluminado por el resplandor del átomo.

Sus palabras dieron la señal de largada a una de las campañas de imagen más potentes del siglo. "En la frenética actividad de relaciones públicas que sucedió al discurso, el gobierno de Estados Unidos lanzó un folleto con los comentarios de Eisenhower en diez idiomas, y dos semanas después, más de 200.000 ejemplares fueron enviados al exterior por firmas norteamericanas y 350 diarios en idiomas extranjeros publicados en Estados Unidos, en tanto que las organizaciones de colectividades iniciaron una campaña con la finalidad de asegurar que párrafos elegidos del discurso fueran remitidos por los inmigrantes a sus familiares y amigos en el exterior. El campo del llamado átomo pacífico se expandió con rapidez cuando la radio La Voz de América transmitió al mundo comentarios periodísticos encabezados por títulos del tenor de: 'Un dispositivo nuclear en la lucha contra el cáncer'; 'Los expertos forestales predicen que las radiaciones atómicas, en lugar de las sierras, cortarán la leña', '¿Un diseño de locomotora atómica?' (Hawkes, 1987:61).

La internacionalización de la campaña dio sus frutos en la Conferencia de 1955 de Ginebra, celebrada con la colaboración entusiasta de la Unión Soviética, cuya propaganda ya llevaba tiempo promoviendo el 'átomo pacífico'. En Ginebra, soviéticos y norteamericanos rivalizaron en escenarios futuristas. Del encuentro, una auténtica Feria Internacional monográfica, salieron las deslumbrantes fotografías del pabellón de Estados Unidos y de su reactor experimental que, según el impresionado representante alemán Karl Winnacker, brillaba con "la luz de la lámpara mágica de Aladino" (Weart, 1988:164). Por no hablar de las exposiciones ambulantes ensalzando el átomo que viajaron de San Pablo a Teherán; y de los más de 100 cortometrajes educativos -tres cuartas partes anglosajones, y el resto franceses y soviéticos- que recorrieron el mundo anunciando la buena nueva nuclear. El optimismo desmesurado hizo decir a un filme de la AEC que "la imponente nube atómica es un símbolo de poder (...) para los pueblos amantes de la libertad" (Weart, 1988:403).

La fascinación ejercida por la muestra fue tal que ese mismo año los ejecutores de la campaña elevaron un informe a Eisenhower congratulándose de que ésta "apartó la atención popular de la imagen de unos Estados Unidos proclives al holocausto nuclear, y desvió la mirada pública hacia el progreso tecnológico y la cooperación internacional". No se vanagloriaban; la Conferencia generó un embriagador sentimiento de aceleración histórica, palpable en las palabras del representante pakistaní ante una tecnología capaz de "condensar décadas de progreso en unos pocos años" (Weart, ídem, 163). La onda expansiva conmocionó incluso al embrionario movimiento de la unidad europea, transmitiendo su empuje a la constitución del tratado Euratom y a la erección en Bruselas de un monumento al objeto de culto, el Atomium. Con la exhibición ginebrina, *Atoms for Peace* logró que la utopía atómica, hasta entonces confinada a una elite, inoculara en las masas del mundo la esperanza que sus extraordinarios dones se harían realidad en algún momento de sus vidas.

Florecieron las visiones ligadas al uso pacífico del átomo, "marcando el inicio del compromiso del gobierno federal con el desarrollo de la tecnología nuclear comercial" (Rosa & Freudenburg 1984:7). Entre sus promesas figuraba la producción casi ilimitada de electricidad a costes bajísimos. En un raptó de optimismo, David Sarnoff, presidente de la firma RCA, pronosticó que en 1980 cada hogar tendría su reactor (Weart, ob. cit. p. 173). La profecía obtuvo en 1954 el refrendo de Lewis Strauss, el presidente de la AEC, quien trazó un porvenir donde la energía sería tan barata que costaría más cobrarla que generarla. La palabra mágica de moda era "fusión", la nueva técnica de manipulación nuclear que sustituiría a la fisión y obraría el milagro de la multiplicación de los peces de una manera

moderna: trasmutando el agua marina (su hidrógeno) en electricidad. Así, el cuadro de una fuente de energía inagotable equilibraba el espanto asociado a la fusión militar, la bomba H.

Afanosamente se trazaron planes de construcción de aviones y barcos atómicos de velocidad y autonomía superior a los existentes, que cobraron visos de realidad en 1955, cuando Estados Unidos botó el *Nautilus*, el primer sumergible de propulsión nuclear. Los escenarios positivos aventaban los malos presagios. En nombre de los sindicatos estadounidenses, la *American Federation of Labor* endosó las esperanzas en la energía nuclear como fuente de empleo y riqueza. Tales previsiones se expresaban en medio del auge del consumo de masas; la cornucopia del avance tecnológico atiborraba a los estadounidenses -y en menor medida a los europeos- con toda suerte de artefactos innovadores, de automóviles a neveras y televisores. Para los consumidores, la "era de paz" que los apóstoles del átomo prometían materializar en una generación semejaba la lógica culminación de la explosión de bienestar.

Fuera de Estados Unidos las expectativas también se desbordaron. En un mundo dividido por la Guerra Fría, el optimismo atómico se convirtió en uno de los pocos puntos de coincidencia. "Un sondeo de 1957 a estudiantes secundarios de Polonia a Brasil los encontró conscientes de los peligros de la radiactividad y preocupados por las bombas, pero a la hora del balance les agradaba que se hubiera descubierto la fisión. Los más entusiastas de todos eran los estudiantes estadounidenses" (Weart, 1988:169). Tener un reactor se volvió prioritario para las naciones en vías de desarrollo, encandiladas por promesas tales como que el poder del átomo, al desalinizar el agua de mar a bajísimo costo, reverdecería sus desiertos.

El éxito de campañas semejantes dependía en gran medida del apoyo activo de los medios de comunicación; y éste no faltó. A la vanguardia del entusiasmo mediático figuraban los periodistas especializados en ciencia, poseídos por una fe en el progreso tecnológico que sobrepasaba a la de los científicos. El ejemplar más representativo del colectivo era W. Laurence, a quien ya mencionamos, conocido entre sus colegas por el apodo de '*Atomic Bill*'. Infatigable apóstol de la energía nuclear, Laurence preconizaba la bomba H mientras predicaba que el don fecundo del átomo convertiría los desiertos y junglas en "nuevas tierras rebosantes de leche y miel", y podría "hacer realidad el sueño de la tierra como una Tierra Prometida para que muchos de los ya nacidos puedan verla y disfrutarla" (Weart, 1988:158).

Por su parte, la televisión y el cine *mainstream* de Hollywood se atenían a lo que el *establishment* esperaba de ellos: convencer a sus audiencias de que vivir a la sombra del hongo nuclear no tenía nada de preocupante. La industria cinematográfica produjo la serie de informativos **The Atom and You**, y de nuevo el diligente Walt Disney prestó su talento a las causas oficiales, preparando para *Atoms for Peace* el célebre corto de animación **Our Friend the Atom**, donde mostraba al dócil genio nuclear saliendo de su botella para complacer los deseos de su amo. El cortometraje fue visionado en la televisión y en las escuelas, con el propósito de estimular positivamente a los mismos escolares a quienes la defensa civil aterrorizaba diciéndoles que serían pasto de devastadoras bombas soviéticas.

Por éste y otros servicios prestados resulta totalmente correcto decir que "durante los años '50, con la excepción de unas pocas películas de ciencia ficción, Hollywood retrató a la Bomba como un instrumento que traería la paz al mundo y ayudaría a mantenerla durante el apogeo de la Guerra Fría" (Suid, 1979:223). Retengamos la salvedad apuntada por Suid: "a excepción de unas pocas películas de ciencia ficción". No se equivoca; de ese compartimento aparentemente banal de la industria cinematográfica comenzarían a manar visiones inquietantes que empañarían el inmaculado horizonte de la euforia nuclear.

#### 4.1.8. Monstruos de la Razón nuclear

A mediados de los años '50, es evidente que en la Guerra de los Mundos Posibles declarada en 1945 el bloque combatiente integrado por autoridades, militares, científicos y grandes corporaciones domina holgadamente el campo de batalla. El impacto desestabilizador de los escenarios de guerra termonuclear ha sido neutralizado por las Arcadias futuristas de la tecnofilia atómica difundidas por el cine, la televisión y la prensa<sup>10</sup>. Despejada la opinión pública de visiones adversas -los mundos posibles de la izquierda y de la FAS-, dicho bloque se halla en condiciones de seguir con su programa armamentista y sus ensayos nucleares sin temer una oposición seria. En la superficie de la política estadounidense reina la calma.

---

<sup>10</sup>Si el grado de cobertura de periodística de un tema brinda una idea de su impacto en la opinión pública, tendremos que, según "la *Readers' Guide* y otros índices, los artículos relativos a los usos civiles del átomo se incrementaron, como proporción de artículos sobre cualquier materia, más de una mitad entre 1948 y 1956. Pero todavía más llamativo fue el aumento de artículos sobre armas nucleares: se cuadruplicaron. Un panel que investigó los recortes de prensa de 1957 de todo el mundo acerca de energía nuclear encontró cinco veces más artículos sobre bombas que de usos civiles" (Weart, ídem, p 184). En los tiempos de *Atoms for Peace* la coexistencia de visiones aciagas y percepciones idílicas constituía un hecho innegable, tanto como la preponderancia de las primeras sobre las segundas.

Sí, en la superficie; pero debajo de ella el panorama es bien distinto, según se vio muy pronto. En marzo de 1954, la explosión de un artefacto termonuclear de Estados Unidos en el atolón de Bikini en el océano Pacífico, levantó una nube de polvo radiactivo que los vientos llevaron a 200 kilómetros de distancia, hasta el atolón Rongelap, en las islas Marshall. "Los nativos fueron apresuradamente evacuados pero de todos modos enfermaron, y en las décadas posteriores algunos tuvieron problemas de salud. Algo más cerca de la explosión se hallaba el pesquero japonés *Lucky Dragon*. La ceniza gris cubrió a los tripulantes y cuando regresaron a Japón dos semanas más tarde mostraban los clásicos signos de daño por radiación" (Weart, 1988:185). Uno de los tripulantes murió y otros enfermaron. El incidente desató un escándalo internacional, especialmente en Japón, donde la población volvió a revivir la tragedia de Hiroshima y Nagasaki (Rüdig, 1990:55).

En el país asiático, al drama de las primeras víctimas de la "lluvia radiactiva" se le sumó la consternación causada por el descubrimiento en las lonjas portuarias de atunes con niveles de radiactividad susceptibles de inducir cáncer, noticia que provocó una veda voluntaria de pescado en una población cuya dieta dependía de ese alimento (Weart, ídem, p. 186). A ello se añadía la inquietud creada por las pruebas nucleares soviéticas en Siberia. Poco a poco, los japoneses tuvieron la sensación de hallarse bajo el fuego cruzado de los experimentos de los rivales de la Guerra Fría. Por eso, cuando un equipo de científicos estadounidenses llegó al país para estudiar a la tripulación del *Lucky Dragon*, la prensa nacional, indignada, los recibió con grandes titulares: "¡No somos cobayas!" (Weart, íbidem, p. 197)<sup>11</sup>.

Bajo la calma aparente de la opinión pública, y pese a las cataratas de información optimista y tranquilizante, se van abriendo paso preguntas incómodas, muchas de ellas suscitadas por el escándalo del *Lucky Dragon*. Todo eso llega a los oídos de la población, que digiere lentamente las alarmantes noticias de la "lluvia radiactiva". Entre la gente se incubaba un miedo que no tiene modo de expresarse abiertamente, dada la férrea adhesión de los medios a la información oficial. Meses después, los espectadores japoneses ven en sus salas cinematográficas cómo de esas mismas aguas del Pacífico emerge violentamente un terrorífico reptil de más de cien metros de altura, despertado por el estroncio-90 soltado por las pruebas, que enfilaba hacia Tokio para destruirla: Godzilla. En un filme del año siguiente, los ensayos resucitaban al monstruo, supuestamente muerto al final de la película anterior, que dirigía su agresividad contra la ciudad de Osaka. Y en 1956, siempre contra el

---

<sup>11</sup>En Japón, durante la ocupación, los "científicos estadounidenses recogían y cotejaban evidencias de tales efectos (los daños de la radiación n.d.a.) en institutos radiológicos que rehusaban tratar a los irradiados de Hiroshima y Nagasaki, pero de todos modos los estudiaban por decenas de miles" (Broderick, 1996:3).

fondo de las periódicas explosiones termonucleares en el Pacífico, las bombas H 'empollaban' en la pantalla un pterodáctilo gigante, Rodan. Coagulados, los temores latentes afloraban de forma sensacional, espectacular y distorsionada: el cine de monstruos había nacido.

Un fenómeno similar se produce en el cine de Estados Unidos, pero en lugar de responder a las acciones de una potencia extranjera, alude a las realizadas por su propio país. Desde 1954 hasta entrada la década de los '60, las visiones idílicas de la maquinaria publicitaria de *Atoms for Peace* recibirán un mentís desde la periferia de la industria cinematográfica. En tanto la televisión se esmeraba por transmitir seguridad a propósito de las explosiones en territorio nacional, **Them!** responsabilizaba a los primeros ensayos con la bomba A de la mutación de las hormigas del desierto californiano, dejando entrever que de esos lugares irradiados vendrán más problemas. Si la administración Eisenhower aseguraba que nada había que temer de los explosiones en Micronesia, el género contestaba primero con el pulpo gigante de **It Came from Beneath the Sea**, arrancado de su letargo por los ensayos en el Pacífico, que, a diferencia de sus contrapartes japonesas, se encarnizaba con la costa Oeste de Estados Unidos; y después con una alusión directa al incidente del *Lucky Dragon* en **The Incredible Shrinking Man**, en el 'baño' de cenizas radiactivas recibido por el protagonista mientras navegaba próximo a un ensayo nuclear, la causa de sus ulteriores desgracias.

Las aprensiones públicas que nutrían a esos filmes aumentaban al compás de las pruebas, que pasaron de 1 en 1949 a 18 en 1951, 27 en 1956, 46 en 1957, y 93 en 1958, correspondiendo de esta última cifra 64 a Estados Unidos, 24 a la Unión Soviética y cinco a Gran Bretaña (Fagnani, 1982:383). La precipitación de partículas contaminantes y la percepción de que toda la Humanidad estaba expuesta a su efecto deletéreo, propició una reacción de repudio de amplitud superior a la del movimiento anti-armas nucleares: en la Navidad de 1955, el Papa Pío XII pronunció un mensaje pidiendo "la renuncia a las experiencias con armas nucleares" (Fagnani, ídem, p. 382); el gobernante de India, Nehru Gandhi, advirtió que la "lluvia radiactiva" "podría poner fin a la vida humana, tal como vemos"; los africanos, con Kwame Nkrumah a la cabeza, se sumaron a la protesta ante los ensayos realizados por Francia en sus colonias (Wittner, 1997); y en 1957 un físico japonés acusó a las autoridades estadounidenses de que "toda la población del mundo está siendo usada de cobaya" (Weart, 1988:206). La globalización del riesgo parecía hacer realidad el título del libro de David Bradley de 1948, *No Place to Hide*, referido al daño causado por

las explosiones en Bikini. Para la opinión internacional los efectos secundarios de la carrera armamentista ya eran un peligro del cual no había lugar en el mundo donde esconderse.

La preocupación trajo al ruedo a personalidades de la talla del genetista Herman Müller, célebre por sus experimentos con rayos X en moscas y por el descubrimiento del daño al material genético causado por las radiaciones. Müller preparó para la conferencia de 1955 en Ginebra un discurso advirtiendo de los perjuicios de las dosis bajas de radiación en el material genético humano, que los organizadores no le dejaron leer. Entonces emprendió una cruzada contra la "lluvia radiactiva", en compañía de figuras prestigiosas como Albert Schweitzer y el Premio Nobel Linus Pauling, quien reunió 2.000 firmas de científicos estadounidenses en una petición por el cese de los ensayos. En 1958 Pauling anunció al mundo que las pruebas ya habían causado un millón de casos de leucemia y quizás cinco millones de nacimientos de niños genéticamente defectuosos. Las escandalosas cifras, que no fueron jamás confirmadas, inauguraron una cascada de estimaciones alarmistas que chocarían con las previsiones tranquilizadoras de otros científicos (Weart 1988:203). La guerra de futuros quebrantaba nuevamente el consenso entre los especialistas e incorporaba en su arsenal a la prospectiva estadístico-matemática. Biólogos y médicos entraban en combate y, al hacerlo, relevaban a los físicos en la confección de los escenarios del riesgo.

Mientras el malestar con las pruebas crecía a nivel internacional<sup>12</sup>, los estadounidenses comenzaron a dudar de la inocuidad de los ensayos nucleares que desde 1953 se sucedían en el estado de Nevada. Muchos se enteraron de ellos por la televisión y otros tuvieron noticias por la noche, cuando el estruendo de las explosiones los hizo saltar de sus camas bajo el espectral resplandor de un alba artificial, pese a encontrarse a 400 kilómetros del *Ground Zero*. Infinitamente más vívida fue la experiencia de los más de 250.000 reclutas a quienes el Ejército obligó en los años sucesivos a maniobrar en la zona de la explosión, con

---

<sup>12</sup> En 1956, los sondeos secretos del gobierno estadounidense en cinco países de la OTAN encontraron en cuatro de ellos oposición a los ensayos nucleares de EE UU: Alemania Occidental (59% contra 26% a favor); Francia (56% contra 15%); Italia (38% contra 25%); y Holanda (43% a 41%); sólo en Gran Bretaña había un margen de aprobación (40% contra 38%). *Public Opinion Research Barometer Reports, 1955-62*, Office of Research, U.S. Information Agency Records, National Archives, Suitland, Maryland. Además de minar la imagen internacional de Estados Unidos, el debate sobre la "lluvia radiactiva" supuso un duro golpe contra la credibilidad de la AEC y sus expertos: primero, porque habían sido incapaces de prever la diseminación global de la "lluvia radiactiva"; segundo, por su empeño en negar cualquier tipo de efecto adverso de los ensayos en los que habían jugado (y perdido) su prestigio. La admisión de derrota la recoge una carta privada de su ex presidente, David Lilienthal, en 1958: "No recuerdo ningún ejemplo en el cual un organismo público de envergadura haya perdido la confianza pública en su integridad como le ha sucedido a nuestra vieja amiga la AEC" (Weart 1988:204). El descrédito de la agencia gubernamental responsable de la energía nuclear era significativo, pues representaba la apuesta y la garantía del Estado por su desarrollo.



el fin de que aprendieran a controlar el miedo y a combatir en contextos de guerra atómica (el Ejército británico venía realizando ejercicios similares en el desierto australiano desde 1952).

La alarma se disparó cuando el servicio sanitario de Estados Unidos anunció que el nivel del isótopo estroncio-90 presente en los huesos de los niños se había doblado en pocos años. En seguida se supo que la inquietante sustancia se había incorporado a sus organismos a través de leche de vacas alimentadas con pasto sobre el que habían caído partículas expulsadas por los ensayos. Pese a que el isótopo no presentaba más peligro que la radiación normal de vegetales como el trigo, la noticia de la leche radiactiva amagaba con materializar las previsiones de Pauling sobre el daño infantil. La ansiedad rozó niveles de histeria colectiva: "Humoristas gráficos y grupos por el desarme propagaron una nueva imagen: una botella de leche marcada por dos tibias cruzadas y una calavera" (Weart, 1988:213). Las seguridades dadas por expertos y autoridades -el presidente Kennedy bebió vasos de leche ante las cámaras de la televisión y la incorporó a la dieta de la Casa Blanca-, no impidieron que a la protesta antinuclear se sumase un nuevo actor, las madres preocupadas.

Las autoridades intentaron mitigar el temor con una contraofensiva propagandística. La AEC, en especial, produjo varios cortometrajes dirigidos a los vecinos del área de los ensayos y a los soldados obligados a participar de ellos<sup>13</sup>. Un filme exhibido a las tropas en Camp Mercury, la base de los ejercicios en Nevada, aseguraba a los reclutas que "la radiación es el nuevo efecto de este arma, y del cual ustedes menos tienen que preocuparse". Otra película mostraba a los habitantes de St. George, un pueblo próximo al sitio de pruebas, obedeciendo diligentemente las instrucciones de la AEC para protegerse de la "lluvia radiactiva" (Fradken, 1989:144-145). El sentido de este film era completamente autorreferencial, pues iba a ser exhibido en el mismo St. George dentro de la política de la agencia por mantener buenas relaciones con los afectados por los ensayos, visiblemente inquietos por sus efectos.

La ciencia ficción no desperdició las oportunidades creadas por las aprensiones. Si el Departamento de Defensa aseguraba que las maniobras en el desierto de Nevada

---

<sup>13</sup> La National Association of Atomic Veterans (NAAV), un grupo reivindicativo fundado en 1979, estima que el 75 por ciento de quienes participaron murieron en el plazo de 20 años de cánceres susceptibles de haber sido inducidos por las radiaciones. El boletín de la NAAV recopila anécdotas de soldados destacados a menos de cinco kilómetros del punto de la explosión, sin trincheras donde protegerse, a los que se les decía que se arrodillaran sobre una pierna y se taparon los ojos (Saffer & Kelly, 1982).

contaminado por los ensayos no entrañaban riesgo para los soldados, **The Amazing Colossal Man** contaba la tragedia del coronel Manning, causada por internarse en el área de una explosión. Al centrarse en las desgracias de los hombres agigantados y disminuidos por el átomo, las obras traían a primer plano a las víctimas reales de los experimentos atómicos, acusando recibo de una ansiedad extendida en esos años, primero en Japón y después en Estados Unidos, cuando los "estadounidenses expuestos a las pruebas de las bombas comenzaron, como la gente en Japón, a autodenominarse 'cobayas' "(Weart, 1988:206).

Si autoridades y técnicos afirmaban que los rayos atómicos multiplicarían la oferta de alimentos con un crecimiento fantástico -idea recogida en un filme de la Cámara de Comercio de Estados Unidos, donde un muchachito contempla atónito un cacahuete descomunal 'creado' por las radiaciones (Weart, 1988:172)-, **Tarentula** y **The Beginning of the End** contestaban con un desfile de monstruos espantosos nacidos de experimentos similares. Y cuando en el debate de la "lluvia radiactiva" los expertos negaban que hubiera peligro alguno para la salud infantil, el filme japonés **The Mysterians** respondía con la historia de una civilización alienígena azotada por la guerra nuclear donde "el 90% de los recién nacidos en el planeta debe ser eliminado en el parto, a causa de las deficiencias producidas por las inmensas cantidades de estroncio 90 en la dieta" (Sontag, 1984:242).

Inopinadamente, un género cinematográfico menor había abierto una vía de agua en el dique interpuesto al pánico nuclear. El terreno estaba abonado para ello. La censura, al estrangular en su cuna a las imágenes de holocausto, creó las condiciones para la aparición de esas fantasías, puesto que el "prohibir la percepción visual hace imposible la comprensión y desarrolla la potencia del imaginario", señala Louis-Vincent Thomas (1993:103). Por decirlo en términos freudianos, las imágenes reprimidas en los documentales y la ficción realista por la censura del gobierno y la autocensura de Hollywood desde el fin de la Segunda Guerra Mundial retornaron con fuerza en la ciencia ficción de la segunda mitad de los años '50.

En un primer momento no plantearon un reto significativo a las visiones dominantes, fortalecidas por la inyección de optimismo dada por *Atoms for Peace*, pero con su reiteración hacían un trabajo de zapa en los horizontes nucleares vigentes. Y mientras atendía esa avidez de las audiencias por ver lo irrepresentable, el género consolida su posición: en los años que van de 1950 a 1959, la ciencia ficción halla su lugar en el sistema de medios especializándose en representar los riesgos tecnológicos que los demás encubrían.

#### 4.1.9. Productores y usuarios

Antes de proseguir, convendría solventar un par de cuestiones referidas a los autores del género: ¿quiénes hacían esas películas y qué les había llevado a entrometerse en la querella de los futuros? Y la respuesta es que eran miembros de pequeñas productoras independientes a quienes sólo guiaba el afán de lucro. Las fórmulas alarmistas gozaban de éxito comercial y atraían a un segmento de productores dispuestos a explotarlas al máximo. Su modo de actuar era sencillo: cogían uno de los mundos posibles circulando por los medios de comunicación, generalmente del tipo optimista, y le daban la vuelta haciendo hincapié en las consecuencias impensadas de la tecnología de marras (de las consecuencias esperadas se ocupaban la televisión, el cine *mainstream* y los cortometrajes de *Atoms for Peace*). Lo atinado de la selección dependía del instinto del productor, adiestrado en captar los miedos, las amenazas, las sombras de la sospecha, lo que estaba en el aire sin haber cobrado forma todavía, y en cuya actualización fílmica anticipaba un éxito de taquilla.

Un ejemplo ayudará a entender mejor ese proceder: en 1957, Teller y sus colegas de la AEC buscaban una aplicación civil a la bomba H y urdieron el *Project Plowshare*. La iniciativa, dirigida a encajar a la bomba termonuclear en *Atoms for Peace*, pretendía darle uso en ingeniería como sustituto de la dinamita. Su potencia explosiva abriría las montañas, especulaban, y cavaría un canal a nivel del mar en el Istmo de Panamá. "Cambiaremos la superficie de la Tierra a nuestra medida", exclamaba Teller en un alarde de ingeniería planetaria. La respuesta del cine llegó con **Crack in the World**: allí se relata la historia de unos científicos interesados en aprovechar la energía del magma terrestre, liberándola mediante explosiones subterráneas con misiles. El plan tiene efectos imprevistos y desastrosos, pues la liberación del magma desata un terrible terremoto.

Otro ejemplo de parecido tenor se registró en 1956, cuando el candidato presidencial estadounidense Estes Kefauver declaró en el curso de su campaña electoral que las explosiones con bombas nucleares podían "ahora desplazar la Tierra unos 16 grados de su eje" (Weart, 1988:187). La idea inspiró a un guionista británico y, años después, en el clímax de las protestas contra los ensayos nucleares en Gran Bretaña, apareció en la pantalla cinematográfica convertida en la trama de **The Day the Earth caught Fire**.

La clave del éxito comercial dependía en última instancia del sentido de la oportunidad del productor, de su auscultación precisa del estado de ánimo del público en un momento dado. Un caso de sincronización afinada la tenemos en 1958, cuando los instrumentos del satélite

estadounidense *Explorer-1* descubrieron una capa de partículas radiactivas cósmicas atrapadas en el campo magnético de la Tierra, bautizada Cinturón Van Allen. En tanto los expertos dilucidaban si el novedoso fenómeno comportaba peligro para los astronautas y los terrícolas, un productor aprovechó el interés suscitado para rodar una película dedicada a los temores asociados a la radiación del Cinturón, **Voyage to the Bottom of the Sea**.

Apuntemos que esas películas eran mayoritariamente producciones de Serie B, consideradas 'basura cultural' por la crítica, los intelectuales y el *establishment*, y por esa razón estaban menos sujetas a controles ideológicos. El cine de ciencia ficción funcionaba como un mundo aparte de los grandes estudios y sus *listas negras* y censores externos e internos; por estas condiciones, "entre finales de los '40 y mediados de los '50, el núcleo duro de la ciencia ficción se convirtió curiosamente en una de las pocas áreas de la cultura americana de la que no se barrió el disenso" (Franklin, 1982:173). Entonces, mientras Hollywood rehuía financiar producciones sobre la guerra nuclear, un productor autónomo como Roger Corman insistía en el holocausto (**Teenage Caveman; The Day the World Ended; The Last Woman on Earth**); y mientras las grandes productoras no paraban de glorificar a las Fuerzas Armadas, una firma independiente, la AIP, se atrevía a producir la historia de un monstruo radiactivo salido de las filas del Ejército, **The Amazing Colossal Man**.

Ciertamente, las productoras de Serie B acogieron a profesionales perseguidos por el macartismo, y eso tuvo alguna incidencia en el velado criticismo de sus obras. Pero esa realidad no se impone al hecho de que sus empleadores, los productores, no se guiaban por el propósito de influir políticamente<sup>14</sup> sino por la lógica del mercado audiovisual. Los grandes estudios escapaban de los temas considerados tabúes, y los productores independientes veían en ellos un filón virgen y lo explotaban a fondo -circunstancia que hacía a sus realizaciones *ipso facto* originales-, evitando cualquier compromiso político que les pudiera indisponer a las autoridades -la ausencia de responsabilidades por el Holocausto observada por el análisis- La buena respuesta del público les confirmaba la avidez popular por ver escenificadas situaciones de las que apenas se hablaba<sup>15</sup>; lo cual les daba una ventaja sobre la televisión, la principal competidora de la Serie B en producciones baratas.

<sup>14</sup> No negamos que entre las motivaciones de algunos creadores figurase la de enviar un mensaje antimacartista. Jack Arnold, director de **The Incredible Shrinking Man** y **It Came from Outer Space** -este último un filme que combate la xenofobia asociada a la llegada de los alienígenas-, recuerda que "bajo el peso de la era McCarthy huíamos asustados de todo para no ser sospechosos de comunismo (...). Estas eran las cosas que quería expresar, especialmente en esos tiempos políticos que vivíamos. Pudimos hacerlo y sacarlo adelante porque se trataba de una fantasía" (Heredero, 1994:107). No fue el único caso. Bernie Gordon,

Una pauta similar se observa en Japón. El tabú temático impuesto por la censura militar estadounidense se mantuvo tras el cese de la ocupación, transformado en censura gubernamental hasta 1961. A las autoridades japonesas les incomodaba exhumar los hechos de Hiroshima y Nagasaki; ni ellas ni la industria cinematográfica veían con agrado remover un asunto que podía perturbar las florecientes relaciones con su antiguo enemigo y actual socio, Estados Unidos. Por tal razón ejercían una censura indirecta sobre los filmes referidos a la bomba A: los "funcionarios del gobierno japonés presionaban a las grandes compañías distribuidoras para que no estrenaran esas películas o las relegaran a salas de los suburbios, y a la vez que distorsionasen sus campañas publicitarias a fin de quitarles atractivo. De aquí que virtualmente todas las películas referidas a la bomba hasta 1961 fueron producciones independientes realizadas fuera de la industria" (Broderick, 1996:5). En el género realista o documental, los únicos intentos en esa dirección los protagonizaron cineastas de izquierda, generalmente ligados al Partido Comunista japonés, interesado en utilizar el tema como arma política en su campaña contra la diplomacia nuclear estadounidense (Broderick, ídem).

La otra alternativa la representó el cine de ciencia ficción. Al igual que ocurría con la Serie B estadounidense, su reconocida marginalidad servía de salvoconducto que autorizaba a los productores de *Godzilla* a explotar la sensibilidad de la audiencia a la "lluvia radiactiva", sin ganarse el sambenito de "comunista" impuesto por los sectores conservadores a las ficciones 'realistas' alusivas a temas nucleares. Esa tolerancia les permitía incluso recriminar a Estados Unidos los destrozos causados por sus ensayos en Micronesia, según vimos en *Mothra*, el único caso de la filmografía donde se habla abiertamente de la necesidad de suspender las pruebas. Bajo la protección de las convenciones genéricas, los productores japoneses, liderados por el sagaz Tomoyuki Tanaka, encontraron una forma segura de sintonizar con la ansiedad nuclear y a la vez de repeler exitosamente la invasión de

---

puesto en la Lista Negra por presidir el sindicato de lectores de guiones, escribió en 1956 el argumento de *Earth vs. Flying Saucers*, donde sostenía que soviéticos y americanos podían abandonar su enemistad para unirse contra la invasión del espacio exterior. O Edgar Ullmer, un izquierdista que en *The Man from Planet X* (1951) hizo un alegato contra la xenofobia situando al espectador en el punto de vista de un alienígena que tiene la mala suerte de desembarcar en un planeta hostil a todo tipo de visitantes.

<sup>15</sup> "De hecho, la propia 'mala calidad' de estos filmes les daba mayor margen para ser críticos y subversivos que muchas películas *mainstream*, junto con la oportunidad de ser más puntuales y tópicos. Las películas no eran solamente promovidas con campañas de anuncios a menudo escandalosas, sino que ellas mismas eran por lo habitual claramente humorísticas e irónicas. Como resultado, los productores sorteaban las críticas de los censores de Hollywood y otros guardianes de la moralidad. Hubiera sido difícil para estos grupos tomar a estos filmes demasiado seriamente, e incluso si lo hubieran hecho hubieran tenido dificultades en persuadir a otros para que los tomaran seriamente. De hecho, Arkoff y Nicholson -directivos de la AIP, P.F.-mantenían una buena relación con la *Production Code Administration*", es decir, con los censores oficiales de Hollywood" (Jankovitz, 1996:200).

superproducciones de Hollywood, que amenazaban con arruinar la industria cinematográfica local (Kirkup, 1997).

A ambos lados del Océano Pacífico y atendiendo a conveniencias comerciales, el cine de ciencia ficción se especializó en mostrar la contracara del "lado radiante del átomo". La pregunta obligada es: ¿qué hacía la gente con sus imágenes? ¿Se limitaba a consumirlas y olvidarlas? ¿O les daba algún uso distinto? Tomemos a los destinatarios originales de sus mundos posibles, los espectadores que pagaban por ver las películas. En la serie literaria, decíamos, lectores y escritores pertenecen a las esferas de la técnica y la ingeniería, predispuestos por su ethos profesional a las utopías tecnocráticas; en la serie fílmica de los '50 el público se presenta más heterogéneo, pues se compone básicamente de adolescentes, un grupo etario en vías de constituirse en el movimiento de la juventud. Su pertenencia a esa franja de edad determinaba que los jóvenes que veían **Godzilla**, **Tarentula** o **The Incredible Shrinking Man** fueran por lo general los mismos que eran entrenados en defensa civil en los colegios y que recibían la propaganda de *Atoms for Peace*, y cuyos hermanos mayores participaban en calidad de reclutas de las maniobras en Nevada.

Altamente escolarizada, esta generación denominada del *Baby Boom* (nacidos en la inmediata postguerra) fue educada por sus progenitores en la aceptación entusiasta de la revolución científico-técnica. Las denominaciones de Era Nuclear y Era Espacial dadas a los años en que transcurrieron su niñez y pubertad "fueron creadas por una generación educada bajo el fantasma de la Gran Depresión. A aquella generación de americanos, la tecnología les ofreció la mejor esperanza de escapar la pobreza que había coartado los sueños de sus padres. A comienzos de los años '40, los americanos de aquella generación habían llegado a equiparar tecnología con movilidad social, progreso económico y nuevos productos" (McCurdy, 1997:207). De tales progenitores los niños y adolescentes de los años '50 heredaron la fascinación por el progreso científico, y la compaginaron con una original sensibilidad respecto de los riesgos aparejados por la tecnología que a sus mayores les era del todo desconocida. Eran la primera generación nacida en la Sociedad del Riesgo.

¿Cómo influyó el consumo de esos universos fílmicos en esos jóvenes? ¿Les suministró elementos para sus guiones existenciales? O, planteado más puntualmente: ¿qué relación hay entre los adolescentes que veían en 1958 a los niños de **The Space Children** frustrar los esfuerzos de los adultos por poner en órbita un "misil del Juicio Final", y los jóvenes que, años después, engrosarían las campañas por el desarme y la desmilitarización del espacio exterior? Quienes estudiaron las bases generacionales de la protesta de los años '60

han subrayado la elevada frecuencia con que aflora en los jóvenes rebeldes el imaginario del miedo nuclear<sup>16</sup>. Un ejemplo es la actriz Jane Fonda, activista contra la guerra de Vietnam y del movimiento anti-nuclear (y protagonista de *The China Syndrome*). De su niñez recordaba un programa radiofónico sobre la Bomba, *El Quinto Jinete*: "me asustó más que nada que pueda recordar (...) A raíz de ese programa de radio siempre he pensado que estábamos manipulando indebidamente cosas (...) Jugábamos a ser Dios al crear tales armas, tal material" (Weart, 1988:116). Otro integrante de esa generación, el informático Charles R. Hansen, conocido por difundir en 1979 en la prensa detalles de fabricación de la bomba H disponibles en archivos públicos, con la idea de alertar contra la proliferación nuclear, culpó de su obsesión con tales armas al "temor informe que guardaba en su mente desde el día en la escuela en que se realizaron los ejercicios de ataque aéreo" (*New York Times*, 18-9-79).

Mucho se ha escrito sobre el peso de la amenaza nuclear en la génesis de la protesta juvenil de los años '60<sup>17</sup>. Su influjo en el movimiento de la juventud no puede subestimarse, máxime si se considera que, con la movilización por el desarme de finales de los '50, "por primera vez en la historia moderna los jóvenes formaron una parte sustancial de una campaña de masas" (Weart, ob. cit., p. 245). La filmografía abunda en indicios del malestar que cristalizaría en fractura generacional. Mientras sus padres votaban a Eisenhower o se sumían en la apatía, los adolescentes se impregnaban de un clima cultural apocalíptico trufado de promesas tecnológicas, a la par que consumían películas de ciencia ficción e idolatraban a Marlon Brando y James Dean, consagrados emblemas de su frustración. Más tarde, sus vivencias infantiles alumbrarían "la nueva cultura juvenil. Pero era una cultura rebelde, cada vez más alienada, y los jóvenes comenzaron a designar a las bombas nucleares el primer ejemplo de todo lo que ellos desconfiaban de la sociedad de los adultos" (Weart, ídem).

<sup>16</sup> "En los años '70, Michael Carey y otros psicólogos encontraron en sus entrevistas a jóvenes americanos que las afirmaciones de confianza respecto de la guerra nuclear pronto daban paso a recuerdos de terror. De niños estos americanos habían oscilado entre el miedo a las bombas atómicas y las más generales ansiedades, sueños y fantasías de muerte o separación de sus familias. En la mente de muchos jóvenes las armas nucleares se habían convertido en una idea casi inseparable de la de una muerte avasalladora" (Weart, 1988:134). Un activista de la protesta juvenil lo explica en sus palabras: "De muchas maneras, los estilos y explosiones de los años '60 nacieron en aquellos oscuros y subterráneos pasillos de los colegios próximos al cuarto de calderas donde decidimos que nuestros mayores eran completamente indignos de confianza" (ídem, p. 340). En el mismo sentido, Robert K. Musil, director del grupo anti-nuclear SANE, recordaría que en esos recintos su generación "llegó a la conclusión de que nuestros mayores eran poco fiables y e incluso quizás dementes" (Musil, 1982).

<sup>17</sup> V. Robert Liebert (1971:235); y Robert Jat Lifton, *The Broken Connection: On Death and The Continuity of Life*, New York, Simon & Schuster, 1979, pp 363-365.

El cantante Bob Dylan pondría letra y música a esos sentimientos en una canción anti-nuclear, "*A Hard rain it's gonna fall*". Los autores del manifiesto de *Students for a Democratic Society*, un texto fundacional de la rebelión estudiantil de la década del '60, decían comportarse "guiados por la sensación de que quizás seamos la última generación". Jóvenes eran también los espectadores que contribuyeron al éxito de taquilla de **Dr. Strangelove**, observaba entonces Susan Sontag: "Los intelectuales y los adolescentes lo aman. Pero los quinceañeros que hacen cola para verla entienden el filme y sus auténticas virtudes mejor que los intelectuales que tanto lo sobrevaloran" (Boxen, 1995: 8).

La vivencia de una infancia y una adolescencia embebidas de imágenes del fin del mundo y ficciones referidas a la increíble irresponsabilidad de los 'responsables' no podía dejar de afectar la perspectiva temporal de los jóvenes. Que el cortocircuito en la idea de futuro originado a la sombra de la guerra termonuclear favoreciera la actitud *carpe diem* de los rebeldes de los años '60 suena bastante coherente. A todas luces, su defensa desesperada del presente y su descreimiento en la perspectiva a largo plazo de la ideología oficial, enraizaban en las experiencias de la década anterior. Nos lo confirman las manifestaciones de un estudiante estadounidense: "Tengo el omnipresente sentimiento de que he sido engañado respecto a los márgenes de autodeterminación acerca de mi futuro. Mi generación es la primera en verse sujeta a la amenaza muy real de un final arbitrario de todo. A veces siento resentimiento por que hayan arrojado sobre mí ese espectro" (Liebert, 1971:235).

Parte de la juventud que consumía ciencia ficción engrosa las filas de la protesta estudiantil, pacifista y ecologista. Representa, por ende, un eslabón de carne y hueso entre los universos fílmicos y los códigos culturales de los movimientos sociales. ¿Cómo elaboraron esos jóvenes las percepciones del riesgo nuclear prodigadas por el cine? Hay ejemplos disponibles. Cuando en la segunda mitad de los '50 crece en Europa el movimiento antinuclear, "muchos oradores y escritores continuaron ofreciendo imágenes de ciencia ficción, mutantes grotescos y todo eso como solemnes verdades. Por ejemplo, un físico que se dirigía por altavoces a cien mil personas en una manifestación en Alemania predijo que sólo unos pocos jóvenes conseguirían reconstruir la sociedad, "quizás comenzando en la Edad de Piedra" (Weart, 1988:242). No cuesta reconocer aquí el impacto del goteo de películas del estilo de **Rocketship XM** o **Teenage Caveman**. Al mostrar las recaídas de la especie humana en el primitivismo por culpa de la guerra atómica, esas obras suministraban a los descontentos un futuro execrable, un espantajo contra el cual arremeter.



Miembros de las nuevas clases medias (intelectuales, profesores, artistas, periodistas, etc.) o en vías de serlo (los estudiantes), los activistas encontrarían en los mundos posibles del cine de ciencia ficción visiones de futuro que les proporcionaban metas a seguir o a rehuir. La alusión a tales escenarios fílmicos se volvió una práctica habitual de los propagandistas del movimiento. Un panfleto del CND titulado *Meet Mr Bomb* (Conozca al Sr. Bomba) "tenía una serie de consejos para adolescentes, que incluía: 8) ¿Has quedado en salir con un mutante? No te perturbes si, al tocarlo debajo de su ropa, descubres partes poco familiares. Ahí está la gracia de ligar con mutantes. Soltar una observación tal como: 'Puaj, qué asquerosidad' indica una falta de sensibilidad" (Chilton, 1985:208). Es evidente en el texto el guiño irónico a un público de activistas juveniles familiarizado con películas del estilo de *The Day the World Ended* y sus historias de chicas perseguidas por irradiados deformes.

Los mutantes del cine también sirvieron de inspiración a protestas menos politizadas en ocasión del pánico del estroncio-90: en un editorial de 1959, la revista *Playboy* acudió a ese imaginario para advertir que, a causa de la leche contaminada "todos los niños pueden morir prematuramente (...) o después de haber generado grotescas mutaciones" (Weart, ídem, p. 213). Pero quizás sea más indicativo del impacto de las imágenes de la ciencia ficción en las identidades sociales su calado entre los propios científicos, de quienes habían insinuado un parentesco con los robots. Lo notamos en un número de *Life* de principios de los '60, cuando un técnico de un laboratorio nuclear asume plenamente el discurso del género para autodefinirse: "En cierto sentido somos como robots" (Weart, 1988:252).

Y por último, tenemos el impacto cinematográfico en la noción de las "generaciones futuras" que fraguaría años más tarde. Las películas, hemos visto, trasuntaban una brecha generacional entre jóvenes y adultos, asignando a los primeros una hipersensibilidad respecto de los riesgos y a los segundos una ciega confianza en la ciencia y técnica. Al mismo tiempo, ofrecían a sus audiencias juveniles retratos literales de generaciones venideras, obligadas a lidiar con las terribles consecuencias de la irresponsabilidad de sus antepasados. La antinomia jóvenes inocentes/adultos culpables presentada por el cine anticipaba el esquema del discurso ecologista de la temática de las "generaciones futuras".

En resumidas cuentas, a finales de los años '50 la filmografía se ha abierto su propio camino en la cultura popular. Cuenta con una amplia base social de seguidores entre los jóvenes, que ven en sus producciones una expresión hiperbólica de sus opiniones contradictorias sobre la ciencia y la técnica; y es más, algunos de ellos echan mano de su imaginario para expresar su desagrado respecto del horizonte hegemónico. Sin embargo, la resonancia

lograda no ha bastado para darle al género un papel de primera fila en la Guerra de los Mundos Posibles. Su oportunidad no se demorará; llegará a caballo de la oleada de pánico nuclear con la que concluye la década de los '50.

#### 4.1.10. Escenarios estratégicos

Las pesadillas vinculadas al armamento nuclear rebrotaron con virulencia en 1957, cuando la Unión Soviética puso en órbita al primer satélite artificial, el *Sputnik*, y probó con éxito un misil balístico intercontinental capaz de alcanzar América desde Europa o Asia. Por primera vez el territorio de Estados Unidos quedaba al alcance de un ataque nuclear soviético. La doble noticia provocó en este país la reedición de los escenarios de indefensión de inicios de la década. Gracias a una tenaz campaña de prensa orquestada por políticos, militares y formadores de opinión, "una gran parte del público estadounidense fue persuadida de que el *Sputnik* era una bomba orbital; o, si todavía no una bomba, el precursor de una plataforma orbital desde la cual los comunistas arrojarían bombas sobre sus cabezas" (Thompson, 1985:12). Los agoreros daban por sentado que "un cohete que podía poner un satélite en órbita podía también enviar una cabeza nuclear en trayectoria balística contra Estados Unidos" (Franklin, 1982:183).

Una oleada de pánico inundó la nación. La prensa habló de un "Pearl Harbor tecnológico", comparando el logro soviético con el ataque sorpresivo de Japón en 1941. El inminente estado de indefensión fue presentado por la oposición demócrata como la segura consecuencia del *missile gap* (el presunto desequilibrio existente entre el arsenal de misiles estadounidense y el soviético, a favor del último). El *missile gap* era un calco del *bomber gap* agitado por la oposición y los militares en los años 1955-1957, un escenario de inquietud montado sobre la premisa de la superioridad soviética en bombarderos nucleares, y que justificó grandes partidas de fondos para equipar al *Strategic Air Command* (SAC), el cuerpo de aviación encargado de lanzar eventualmente las bombas H contra la URSS.

Igual que en aquella ocasión, el *missile gap* no consistía en la descripción de un estado de cosas real sino en un mundo posible, "una estratagema de relaciones públicas exitosamente maquinada por políticos, generales e industriales para reunir más miles de millones de dólares para el SAC, las compañías aerospaciales y los intereses militares-industriales relacionados. Estados Unidos fue pintado yaciendo casi indefenso bajo la amenaza de una vasta armada de bombarderos soviéticos, la cual, como la inteligencia americana sabía muy bien, consistía realmente en diez prototipos de *Bisons*, ninguno de ellos operativos ni

situados dentro del alcance de Estados Unidos" (Franklin, 1982:181)<sup>18</sup>. Alarmas infundadas, en síntesis, exageradas por los interesados en la carrera armamentista; pero políticamente muy eficaces, según se demostró con la victoria demócrata en las elecciones presidenciales, después de una campaña electoral cumplida bajo la bandera de subsanar el *missile gap*<sup>19</sup>.

La situación recordaba a la de diez años atrás; mas el parecido era superficial. En aquella ocasión, la divisoria de aguas en Guerra de los Mundos Posibles enfrentaba a pacifistas y partidarios de la Guerra Fría. Ahora se trataba de una lucha intestina de la coalición dominante: de un lado, el Gobierno federal, partidario de mantener la pugna con la URSS dentro de ciertos límites; del otro, los demócratas y el "complejo militar-industrial", un conglomerado de intereses entre las Fuerzas Armadas y los contratistas de Defensa conjurado a aumentar el gasto militar, condenando al país a una economía de guerra crónica. En la lid vencieron los últimos; entre otras cosas, por haber impuesto su escenario de futuro<sup>20</sup>. Y uno de los arietes empleados contra el gobierno fue precisamente el escenario instituido por **Destination Moon** casi una década atrás: la idea de que "quien controla la Luna, controla la Tierra", reiterada en 1958 por el brigadier de la USair Force, Homer Boushey, y otros jefes militares (McCurdy, 1997:76). El triunfo electoral de John Kennedy fue una consecuencia directa de la rentabilidad política de la agitación de ese escenario.

Como ya sucediera al comienzo de los '50 con el miedo a la bomba A soviética, hubo filmes de ciencia ficción que llevaron a sus últimas consecuencias los temores avivados por el *missile gap*. En **Rocket Attack USA** tomaron cuerpo las previsiones lanzadas por Kennedy

<sup>18</sup> La mentira sistemática de cara a la propia ciudadanía se remontaba al inicio de la Guerra Fría. Lo confiesa uno de sus responsables: "Desde 1949 en adelante, una incesante propaganda buscó hacer creer al pueblo americano que se hallaba bajo la amenaza de un ataque nuclear inminente de la Unión Soviética. La verdad era que antes de 1957 la Unión Soviética no tuvo capacidad física para infligir siquiera un pequeño ataque nuclear. De hecho, como piloto y oficial de inteligencia en el SAC durante 1957 y 1958, uno de mis deberes - cuando no se trataba del avituallamiento aéreo de los B-47 y B-52- consistía en contribuir a ocultar al pueblo americano, en particular a la propia tropa del SAC, el conocimiento casi seguro de que los Soviets todavía no tenían ni misiles ni bombarderos intercontinentales" (Franklin, 1982:181).

<sup>19</sup> Gran parte del éxito demócrata en las elecciones de 1960 se basaba en haber logrado presentar a la administración republicana carente de reflejos e impávida ante la amenaza planteado por el *missile gap*. La jugada puso a los republicanos contra la espada y la pared: o revelaban la información secreta de los servicios de inteligencia sobre el potencial militar soviético real -un desastre, desde el punto de vista de la seguridad nacional-, o se limitaban a repetir incansablemente que no existía peligro real sin fundamentar su postura, con el riesgo de parecer excesivamente confiados de cara a la opinión pública (McCurdy, 1997:76).

<sup>20</sup> Véanse la denuncia hecha por Eisenhower al término de su mandato, del 'complejo militar-industrial', en referencia a la alianza de las empresas contratistas y los militares; o las quejas de Robert McNamara, Secretario de Defensa en 1967, contra la presión de los promotores del sistema antimisilístico ABM, fuente de un "impulso demencial" por armar al país por encima de un nivel razonable (Weart, 1988:311).

y el complejo militar-industrial, mostrando al *Sputnik* en función de satélite-espía y guía de los misiles soviéticos en un ataque imparable contra Estados Unidos. En la misma línea, **The Cape Canaveral Monsters** se hace eco de la sensación de rezago tecnológico y vulnerabilidad difundida por los demócratas y sus aliados, con una trama basada en las dificultades reales de los cohetes estadounidenses -manifiestas en el fiasco de los primeros misiles Atlas en 1957-, que achaca al sabotaje de agentes hostiles ... del espacio exterior.

Películas de esta clase, al prestar verosimilitud al "peor escenario" posible de la estrategia, rendían un gran servicio a los partidarios de apurar la carrera armamentista. Con ello se ponían a la par de Hollywood y sus filmes de aviación: **Strategic Air Command** (1955) consagrada a ensalzar los bombarderos B-36; **Bombers B-52** (1957), dedicada a un ejercicio similar con los B-52, y **A Gathering of Eagles** (1963), escrita por un ex coronel del SAC en estrecho contacto con LeMay. Las tres (cuatro, si sumamos **Above and Beyond**) tenían por tema el desgarramiento de un piloto de *élite* entre el deber militar y la vida conyugal, resuelto con la formación de un feliz trío entre marido, esposa y bombardero. Las películas, "con sus pilotos abnegados, sus esposas obedientes y sus aviones en vuelo ascendente, estaban concebidas para infundir seguridad. Según el comunicado de prensa emitido para **Strategic Air Command**, la película 'publicitaría nuestra confianza en nuestros artefactos protectores y apaciguaría algunos de nuestros sentimientos de inquietud" (Weart, 1988:150), una declaración que reconocía la crisis de imagen de la institución.

Volvemos a notar la complementariedad de los géneros observada en las producciones de los '50, por la cual unas películas de ciencia ficción presentan escenarios aterradores y otras de corte realista ofrecen los medios (bélicos) de prevenirlos. La jugada quedaba lista para que un tercero -las autoridades- la completase en el plano real con un enésimo empuje al dispositivo de defensa que disipase el sentir de indefensión difundido por los escenarios funestos<sup>21</sup>.

La Administración Kennedy no se apartó de ese libreto; pero cumplió su parte de un modo particular: al tiempo que ordenaba apurar el ritmo de la carrera de armamentos atómicos, el presidente John Kennedy quiso honrar sus compromisos electorales de mejora de la defensa civil; en razón de ello, al asumir la primera magistratura elevó al primer plano de la agenda pública la cuestión de los refugios anti-nucleares. La iniciativa buscaba ofrecer un

<sup>21</sup> En una serie de encuestas de opinión pública realizadas a lo largo de los '50, los estadounidenses consideraron a la amenaza de guerra "el problema más importante que enfrenta el conjunto del país hoy", según *Gallup Poll: Public Opinion, 1935-1971*, "2:907.

tranquilizante 'seguro' a la población frente al horizonte de la confrontación. Mas el gobierno no estaba dispuesto a desembolsar las monstruosas sumas de dinero requeridas para edificar refugios para todos (sí se cavaron *bunkers* para las autoridades). Para salir del paso, a Kennedy se le ocurrió instar a los ciudadanos a que se construyeran su propio refugios, una solución *Do it your self* típicamente estadounidense; y en un discurso a la nación de 1961, en un pico de tensión con la Unión Soviética a propósito de Berlín, prometió fondos del Congreso para avituallar los refugios familiares con agua, comida y *kits* de primeros auxilios.

El efecto del mensaje fue tremendo: en iglesias, escuelas y Rotaries Clubs se discutieron acaloradamente las medidas a tomar; los vecinos barajaban las cantidades de "lluvia radiactiva" que caerían sobre sus barrios y la fuerza de la explosión de bombas H en los centros urbanos; los fabricantes de piscina ofrecían su experiencia para cavar refugios en los jardines familiares; y el movimiento por el desarme alzaba su voz para advertir que jamás habría refugios suficientes para todos. Súbitamente, la propuesta gubernamental había socializado la elaboración estratégica, fomentando en la población el ejercicio de la imaginación del desastre y los escenarios de supervivencia.

Sin pretenderlo, el Gobierno se vio desbordado por las expectativas que él mismo había alentado. En la conciencia popular, el escenario del *missile gap* cedía lugar a la visión de un país arrasado por bombardeos mientras la población resistía agazapada bajo tierra. Afortunadamente para él, la tensión en Berlín amainó y en unos pocos meses el debate de los refugios perdió perentoriedad -sólo en Suiza y Suecia se emprendieron programas masivos de construcciones-. Pero en la mente de todos el debate dejó grabada una certeza: toda tentativa de protegerse de las bombas de hidrógeno resultaría vana. "En todas partes, la mención de los refugios hizo menos por dar seguridades a la gente que por recordarles los peligros que estaban aumentando rápidamente" (Weart, 1988:258).

La conciencia del riesgo generada era un fermento óptimo para la ciencia ficción. Con perfecto sentido de la oportunidad se estrenó **Panic in the Year Zero**, dirigida a explotar la paranoia de los refugios nucleares. La película, al narrar la huida en coche y subsiguiente lucha de la familia Baldwin contra unos supervivientes degradados en forajidos, reproduce y exagera las obsesiones del momento<sup>22</sup>. Kennedy, al instar a las familia a construirse su

<sup>22</sup> Aparte de abreviar en el ambiente del momento, el guión muestra notables similitudes con un folleto distribuido en 1955 por la Defensa Civil, titulado *Your Car and CD: 4 Wheels to Survival*, basado en la creencia de que la supervivencia dependía de la capacidad para huir de las ciudades en automóvil. El texto

refugio, transformó la defensa civil en un asunto personal; de allí al "sálvese quién pueda" había poca distancia; y los clérigos debatieron en la prensa si los cristianos tenían el deber de disparar a quien intentara entrar por la fuerza en un refugio familiar. Con todo, la propuesta presidencial, por descabellada que sonase, apelaba a una fibra íntima del ser nacional. "Después de todo, ¿qué más americano que la imagen de un padre defendiendo su heredad con una pistola en un mundo sin ley? Los refugios hogareños casaban perfectamente con la imagen del nuevo hombre de la frontera" (Weart, 1988:256). El filme suscribía esa mentalidad: Harry Baldwin, el protagonista, es el héroe de la frontera post-nuclear. Pero la resolución feliz de la película no escondía el futuro implacable que aguardaba a cada familia en caso de sobrevenir lo peor.

Lo más fuerte estaba por llegar, y esta vez no vendría del sub-mundo de las pequeñas productoras ni de obras elípticas, presentaciones fantásticas y mensajes entre líneas. No, en esta oportunidad a la Guerra de los Mundos Posibles se incorporarían con armas y bagajes artistas y productores del cine *mainstream*. La primera realización de esa clase salió de la mano del afamado cineasta Stanley Kramer y se llamó **On The Beach**. Con un presupuesto de cuatro millones de dólares, era la primera superproducción en abordar el tema del holocausto. Se trataba de una adaptación de la novela homónima de Nevil Shute, publicada en 1957, que vendió 100.000 ejemplares sólo en Estados Unidos en las primeras seis semanas (serializada en las revistas, alcanzó una tirada de ocho millones).

Estrenada en 1959, durante el furor del debate sobre los refugios nucleares, la película no pasó desapercibida: su mensaje provocador afirmaba que cuando las bombas estallaran, no habría salvación para nadie en el mundo. Kramer, a quien precedía la reputación de director de temas difíciles y enfoques progresistas (en su filme anterior, **The Defiant Ones**, arremetía contra el racismo), no dejó dudas acerca de sus intenciones: la película actuaría 'como un disuasivo contra el aumento del armamento nuclear' (Keyerleber, 1978:32).

La película recibió abundante atención de parte de la crítica y de los actores implicados en la polémica sobre las armas atómicas. Linus Pauling, el abanderado de la lucha contra los ensayos nucleares, le dio un espaldarazo diciendo: "Puede que dentro de algunos años podamos mirar atrás y decir de **On the Beach** que es la película que salvó al mundo" (Keyerleber, ídem, p. 31). De su estreno en Moscú y Nueva York *Saturday Review*, la

---

incluía instrucciones tales como: mantenga su coche adecuadamente preparado con buenos neumáticos, una buena batería y un tanque de combustible lleno hasta la mitad con gasolina. "Su auto puede ser su centro comercial", se afirmaba en el folleto, que no hacía mención a la suerte de aquellos que no tuvieran coche.

revista de Norman Cousin, el promotor de la Federación Mundial, dijo que "no podía más que hacer el bien". Desde la vereda opuesta, el teniente general Clarence Huebner, director de la Defensa Civil del Estado de Nueva York, atacó al filme por no decir al público que era posible protegerse de la "lluvia radiactiva" (Warren, 1982:337).

En la misma línea, el senador Wallace F. Bennet de Utah proclamó que su premisa era "peligrosamente engañosa", ya que había sido "claramente demostrado" que habría numerosos supervivientes incluso en un país sometido a un fuerte ataque nuclear (Warren, ídem). El crítico John Lawson aprovechó su reseña para saludar el cambio de guardia que se insinuaba en Hollywood: "Kramer merece crédito por mantener la integridad moral del filme americano en un tiempo donde las principales políticas de la industria niegan los valores morales y deshonoran el arte (...) El odio a la guerra que motiva **On the Beach** debe contrastarse con la glorificación de la guerra de otras películas" (Keyerleber, ídem, 37).

La polémica siguió su curso. El *New York Daily News*, periódico pro-nuclear, atacó a la obra en un editorial "por ser 'una película derrotista' que juega a favor del Kremlin y de 'los derrotistas y traidores de Occidente que claman por el desguace de la bomba H'" (Farber, 1982:62). Y el comentarista Stewart Alsop se lamentó en el *Saturday Evening Post* de que la obra "promovía 'la falsa asunción' de que 'cualquier cosa, inclusive rendirse a los comunistas, es mejor que una guerra nuclear'" (Farber, ídem). La amplitud de la controversia nos advierte de un hecho inédito: en tajante diferencia con los años '50, donde casi nadie se tomaba en serio al cine de ciencia ficción, ahora los formadores de opinión se veían compelidos a fijar posición sobre los universos imaginarios de algunas películas del género.

La respetabilización del género tenía su piedra de toque en la seriedad de propósitos del cineasta: "No pienso que pueda cambiar la forma de pensar de nadie. Intento provocar a los espectadores a pensar en situaciones y a mirar en ellas de un modo que hasta ahora no habían visto antes" (Keyerleber, 1978:34). Kramer buscaba conscientemente introducir un escenario posible en la agenda del espectador, y, de ser factible, en la opinión pública. No le preocupaba que la audiencia gustase o no de él; sabía que el triunfo ideológico dependía de que lo colocase en el centro del horizonte, obligando a todos a mirarlo y a comentarlo.

¿Lo consiguió? Entendemos que sí. En esos años, los bandos en la Guerra de los Mundos Posibles se hallaban enfrascados en una guerra de números. "Los oponentes (al uso de armas atómicas) encuentran que nadie quedaría vivo a continuación del holocausto nuclear; los partidarios tratan de probar científicamente que sobrevivirá un número suficiente para

perpetuar la vida postnuclear" (Porrit & Winter, 1988:78). Que en ese contexto el asistente del Secretario de Estado rechazase en público la tesis de **On The Beach** de que un conflicto aniquilaría la civilización arguyendo que apenas habría "ocho o nueve millones de víctimas" (Keyerleber, ob. cit. 34), certifica el impacto de la obra en el choque de los mundos alternativos (no fue el único ejemplo: según Kramer, el Departamento de Estado se negó a prestarle un submarino en el rodaje porque "su guión dice que una guerra destruiría el mundo y no es así. Sólo unos 500 millones de personas morirían" (Spoto, 1970:211).

Kramer, en un gesto impensable años atrás, dispuso el estreno simultáneo de su obra en las capitales estadounidenses y en Moscú. Adelantándose a la "distensión", el cineasta intentaba globalizar el escenario de su filme, romper el cerco macartista y aglutinar una comunidad internacional de espectadores. En parte lo consiguió al obtener el apoyo de la prensa soviética, encantada con "su oposición a la guerra atómica" (Spoto, ídem. p. 211). En la vasta repercusión internacional de **On The Beach** probablemente influyó su hábil articulación del renacido temor a la III Guerra Mundial con las zozobras acumuladas por la "lluvia radiactiva", representada por la nube de partículas que acababa con la vida a su paso (una amenaza idéntica encontramos en un filme contemporáneo, **The World, the Flesh and The Devil**, con sus isótopos de sodio radiactivo que liquidan a la Humanidad en cinco días).

Al despuntar la década de los '60, se hacía evidente que los escenarios del holocausto global que la coalición dominante había intentado ocultar ya no podían ser soslayados en el debate político. De hecho, la visión presentada por el filme de Kramer fue asumida en su esencia por el presidente Kennedy en un discurso a la ONU de 1961, donde advertía que "Cada habitante de este planeta debe contemplar el día en que el planeta ya no sea habitable (...) Las armas de la guerra deben abolirse antes de que nos abolan a nosotros", una consigna que los redactores del discurso habían sacado de una línea de **Things to Come**, un filme de ciencia ficción de 1936 inspirado en *The World Set Free* de HG Wells, que decía: "Si no acabamos con la guerra, la guerra acabará con nosotros" (Weart, 1988:215).

Nuevas películas reafirmarán esos escenarios en el centro de la agenda pública, acompañadas tímidamente por la televisión estadounidense, con episodios de la célebre serie **The Twilight Zone** centrados en supervivientes desahuciados de la guerra nuclear (Broderick, 1991:25). De la camada de filmes relativos al Holocausto, **Dr. Strangelove**, de Stanley Kubrick, fue la más impactante. Durante la producción, Kubrick tropezó con la negativa del SAC a facilitarle un B-52, hecho que le obligó a rodar en Gran Bretaña y a



suplir las escenas de vuelo con efectos especiales. No obstante, los tiempos habían cambiado y el veto de las Fuerzas Armadas ya no implicaba el fin del proyecto como ocurría en la época de los grandes estudios. Kramer y Kubrick trabajaban con productoras independientes, y eso les daba márgenes de libertad para rehacer el perímetro de lo decible en el cine estadounidense.

Las cuotas de libertad conquistadas permitieron a Kubrick ridiculizar la impostura de los escenarios del *bomber gap* y el *missile gap*, demostrando que eran precisamente las medidas "preventivas" propuestas por sus autores -el ataque sorpresivo contra la URSS, una posibilidad seriamente debatida en círculos estratégicos-, las que acrecentaban el riesgo de una conflagración. En el mismo movimiento embestiría contra el estratega de *RAND Co.*, Hermann Kahn, inventor del concepto *Doomsday Machine* en referencia al sistema estratégico de represalia automática devastadora inherente a la doctrina de Destrucción Mutua Asegurada. Kahn era aludido doblemente en **Dr. Strangelove**: 1) por vía del apocalíptico artefacto de defensa soviético, el *Doomsday Device*; y 2) en los fríos cálculos del general Turgidson, con su escenario 'preferible' de 20 millones de muertos frente a otro de 150 millones, una mención directa al libro de Kahn *On Thermonuclear War* (1960), donde discutía cómo reducir las bajas americanas a sólo 20/30 millones en el caso de guerra nuclear. La película no olvida satirizar la política de defensa civil en el inane *kit* de supervivencia de los pilotos para un conflicto nuclear, mientras su subtítulo, *How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* -Cómo aprendí a no preocuparme y a amar la Bomba- ironiza sutilmente sobre el espíritu de autoayuda implícito en las exhortaciones de Kennedy.

El mundo posible de **Dr. Strangelove** llevaba muy lejos los paralelismos con la realidad: Jack D. Ripper, el demente general del SAC de la ficción, remedaba a Curtis LeMay, el comandante del SAC real. LeMay, responsable del bombardeo incendiario de Tokio de finales de la II Guerra Mundial, era un genuino *halcón* estadounidense, conocido por haber pedido al inicio de la Guerra Fría una bomba capaz de destruir a todos los rusos con una sola explosión. La película reproducía (y exageraba) puntualmente sus características; desde el habano enclavado en sus mandíbulas hasta su concepción de la disciplina lindante con la automatización, que le merecía ser considerado "más máquina que hombre" (Weart, 1988:147). Incluso el combate entre las tropas presidenciales y las fuerzas de Ripper atrincheradas en la base del SAC "tiene una base en los asaltos sorpresivos de las bases del SAC por los propios equipos de combate e infiltración del SAC" (Franklin, 1988:185).

Cuando Kubrick tomaba por blanco de su diatriba antimilitarista al SAC, no lo hacía por capricho. Era plenamente consciente de que sus pilotos, eslabón clave de la defensa, encarnaban hasta el estereotipo una mentalidad militar peligrosamente proclive a la "guerra accidental". Una psicología fielmente captada en el escudo de armas de la unidad, compuesto por un puño que salía de las nubes aferrando una rama de olivo y tres rayos, reflejo cabal del carácter de unos aviadores que, 'espiritualmente intoxicados por el vuelo a 16.000 metros de altura en bombarderos a reacción, cantaban a la facilidad con la que podían mantener a la Humanidad alejada del error amenazándola con rayos atómicos, cual si fueran el mismo Júpiter', según analizaba el experto militar Blackett (Weart, ídem, p. 151).

La película conmocionó a la opinión pública incluso más que **On The Beach**. Su mensaje golpeaba en caliente; tan sólo meses atrás las dos potencias habían bordeado la guerra por causa de Cuba. Por primera vez una obra acusaba a los hombres del SAC de desencadenar el mal supremo del que supuestamente protegían al país. Ante su repercusión, portavoces del gobierno se vieron en la necesidad de salir a desmentir su escenario de "error humano" diciendo que, contra lo planteado en la trama, ningún general disponía ya de los medios para enviar a los bombarderos a atacar a la URSS sin un código verbal extendido por el presidente (Weart, 1988:277). Pese a las aclaraciones oficiales, *Newsweek* encontró que Kubrick "hacía el escenario del filme perfectamente plausible" (Allan, 1995:3); y el crítico del *The New Yorker* consideró que la obra "contiene horrores que, aunque escandalosos, suenan perfectamente ciertos" (Allan, ídem), dando a entender que su escenario resultaba verosímil a un sector de la audiencia y la crítica. A los científicos de la FAS incluso les sonó optimista, porque en ella "un presidente ficticio tenía horas para corregir el erróneo ataque a los soviéticos. Pero en el mundo real, la escala temporal estaba por reducirse a minutos. No habría tiempo para evaluación reflexivas ni para llamadas de retorno" (Moore, 1995:7).

En la estela de **Dr. Strangelove** llegó **Fail Safe**. Menos ácida, esta película responsabiliza del desastre a la trágica concatenación de errores mecánicos y rigidez humana. El argumento explotaba un tópico del debate estratégico: la posibilidad de una guerra accidental. En el discurso de los estrategas (y de los medios) se había abierto paso un concepto divulgado en abril de 1958 por el presidente de la United Press en un artículo sobre los vuelos de rutina del SAC. El autor procuraba tranquilizar al público argumentando que, si algo iba mal, procedimientos "a prueba de fallos" (*Fail-Safe*, en inglés) asegurarían que los bombarderos retornasen a casa (Weart, 1988:275). Rápidamente, esta jerga de

ingeniería se volvió de dominio público. Una y otra vez los medios de comunicación airearon esos vocablos al hablar de los mecanismos de seguridad adoptados por el Pentágono para prevenir una guerra por accidente. Desde el título, **Fail Safe** conectaba con ese debate; y lo hacía con postura tomada, representando las desastrosas consecuencias del fallo de tales dispositivos.

El nudo dramático de **Fail Safe** y **Dr. Strangelove** tenía que ver con un hecho real, el drástico acortamiento del tiempo de decisión de las autoridades a raíz de la creación de los misiles intercontinentales. La consecuencia institucional de ello fue la anulación *de facto* de las facultades constitucionales del Congreso estadounidense sobre la declaración de guerra. La dinámica implacable de la 'Disuasión' no dejaba margen para deliberaciones parlamentarias al viejo estilo; y transfería tácitamente la responsabilidad de iniciar un conflicto al presidente, situado en la cúspide de una pirámide de mandos con autoridad para lanzar misiles. Igual sucedía en los niveles inferiores: el control efectivo de las armas atómicas se había deslizado de la jurisdicción de la AEC -órgano subordinado al Congreso- a los comandantes de campo. Resultó entonces que "a fines de los '50, algunos comandantes y algunos individuos tenían la facultad de tirar las bombas por su cuenta. Esos hechos eran secretos, pero como a menudo sucede con los asuntos cruciales en Estados Unidos, al público le terminaron por llegar alusiones cargadas de evidencias" (Weart, 1988:275).

El desvanecimiento del Poder Legislativo se pone de manifiesto en distintos puntos de la filmografía de ciencia ficción, y en especial en las dos películas que nos ocupan. Sus imágenes nos muestran que los azares de la guerra, los destinos de la nación y quizás de la Humanidad, se concentran en un puñado de miembros del Poder Ejecutivo recluidos en herméticas Salas de Guerra. Fieles a las circunstancias, las obras incorporan el Teléfono Rojo, la línea telefónica directa entre los gobiernos de Estados Unidos y la URSS, tendida en agosto de 1963 para evitar la guerra accidental; y retratan idénticos aspectos del dispositivo de defensa estadounidense, con énfasis en el SAC, en los vuelos de intimidación de su flota de B-52 hasta el borde del espacio aéreo soviético y en la ciega disciplina de sus pilotos; por no hablar de los asesores del complejo militar-industrial, Edward Teller y Hermann Kahn, y los expertos de pasado nazi, Hermann Oberth y Werner von Braun.

Un dato a tener en cuenta es la militancia en SANE (el principal grupo por el desarme de EE.UU.), de Max Youngstein, el productor de **Fail Safe**. Youngstein quería que la película promoviese la causa de su organización, poniendo en la picota a una estrategia cuya única salida a un eventual fallo mecánico pasaba por la inmolación de los inocentes. Por ello al

público se le presentó un mundo imaginario en donde los gobiernos, en vez de canjear áreas de influencia según lo acostumbrado, trocan la aniquilación de Moscú por la de Nueva York con el fin de no salirse de los márgenes del conflicto nuclear limitado. Youngstein, junto con Kubrick y Kramer, personifica un fenómeno inédito que separa el medio cinematográfico actual del de los años '50: ahora hay una corriente de artistas y productores resueltos a urdir escenarios de ciencia ficción con miras a intervenir en la Guerra de los Mundos Posibles.

La ruptura con las prácticas antecedentes se consuma en un terreno específicamente cinematográfico. En un ajuste de cuentas interno a la industria, las dos películas ponen punto final al idilio de dos décadas de Hollywood con los bombarderos estratégicos de la USAir Force. Refutando a aquellas películas de los '50 donde la contradicción entre el deber y los sentimientos se solventaba mediante la reconciliación del piloto y su mujer, en **Fail Safe** el general de la Fuerza Aérea encargado por orden presidencial de destruir Nueva York, cumple el mandato a sabiendas de que allí se encuentran su mujer y su hijo. **Dr. Strangelove** no le va a la zaga, y se ceba con el romance del cine con los resplandecientes aviones de la Fuerza Aérea, cuyo momento apoteósico tuvo lugar en **Strategic Air Command**, cuando James Stewart, en el papel del piloto, contempla por primera vez un B-47 y exclama, transido de emoción, "Es la cosa más maravillosa que he visto en mi vida". De este amor pervertido del cine y los militares por los aparatos mortíferos se mofará despiadadamente Kubrick, cuya crítica lapidaria pondrá fin a la colaboración entre la ciencia ficción y el cine *mainstream* pro-nuclear. A partir de entonces ya no habrá más filmes de bombarderos.

Kubrick y sus colegas alcanzaron su meta: sus películas pasaron a ser elementos de referencia ineludibles en la discusión cotidiana de los futuros nucleares. "El público estaba comenzando a sentir que la estrategia de la disuasión nuclear basaba su lógica en proporción a la locura de sus amenazas, Primeros Ataques y Máquinas del Juicio Final. Esto sugería que las lecciones de los mitos de los científicos locos podían imponerse al mundo real, el mundo de los políticos. Por unos pocos años pareció estar ocurriendo eso; los estereotipos nucleares influenciaban el modo de ver que tenía el público de los políticos" (Weart, 1988:278). Definitivamente, la ciencia ficción había salido de su *ghetto* por la puerta grande.

El ascendiente de la ciencia ficción en el discurso público se notará enseguida. De allí en mas, la guerra de los futuros, libre de cortapisas macartistas, se desenvolverá con pleno uso

de los recursos audiovisuales de cualquier género. Nos lo indica la campaña electoral de 1964, donde el candidato presidencial republicano, Barry Goldwater, fue nominado con el lema "*In your heart You Know he's Right*" (en tu corazón sabes que él es recto"); los demócratas contestaron con otro que decía: "*In your heart You Know He might*" (en tu corazón sabes que él podría), refiriéndose a las observaciones hechas por el candidato a favor de arrojar bombas atómicas contra los enemigos de Estados Unidos. Los asesores de campaña del presidente Johnson remacharon el ataque con un aviso televisivo "mostrando una niña deshojando los pétalos de una margarita mientras recitaba: 'Me quiere, no me quiere'. Ella miraba directo al espectador mientras con un zoom la cámara se zambullía en sus ojos, en tanto en el fondo se escucha el espectral silbido de una bomba cayendo. El espectador parecía estar contemplando el interior de su mente mientras la pupila del ojo explotaba en una nube con forma de hongo. Cuando el ruido se apagaba, una calma voz masculina afirmaba: 'Debemos aprender a amarnos los unos a los otros si vamos a vivir juntos'" (Wagner & Ketchum, 1989:93).

A los mundos posibles puestos en circulación en la campaña electoral se sumaron los de dos *thrillers* políticos, **The Bedford Incident** (1965) y **Seven Days in May**. En el primero, el capitán de un destructor estadounidense obsesionado con dar caza a un submarino soviético, presiona tanto a su tripulación que uno de sus hombres pierde el control y dispara una cabeza nuclear (el rígido capitán estaba manifiestamente inspirado en Goldwater, mientras que la voz razonable a bordo la ponía un periodista negro interpretado por Sidney Poitier, encarnación de las luchas civiles y los medios de comunicación *responsables*). El segundo muestra a un general de la misma nacionalidad empeñado en bloquear un tratado de paz promovido por un presidente idealista, y "se refiere de pasada a un político real, el anticomunista general retirado Edwin Walker".

"Esta fusión de imágenes, políticos y militaristas impulsivos", afirma Weart, "contribuyó a la derrota electoral de Goldwater" (Weart, 1988:278). Una similar combinación se dio en las elecciones de 1968, a las que el general LeMay concurre como candidato a vicepresidente por un tercer partido, acompañando a George Wallace. El jefe del SAC espantó más votos de los que atrajo, lo cual resultaba bastante comprensible, pues difícilmente alguien que hubiera visto **Dr. Strangelove** estaría predispuesto a votar al modelo de Jack D. Ripper.

En contraste con las efusiones de ardor guerrero de la década anterior, promover futuros cimentados sobre bombas ultrapotentes ya no redituaba electoralmente. Ni resultaba

taquillero: la misma existencia de *The Bedford Incident*, una producción típica de Hollywood, reflejaba que la industria, advertida del alza del antimilitarismo explotado por las productoras independientes, se distanciaba de sus antiguos amigos de las fuerzas armadas.

#### 4.1.11. El debate en Gran Bretaña

Hasta ahora nos hemos ocupado de la guerra de futuros en Estados Unidos y justificadamente, puesto que allí estuvo el epicentro del debate. Es hora de volver la atención a Europa Occidental, donde se había gestado una formidable oposición a las armas nucleares. La protesta surgió en respuesta directa a la decisión de la Alianza Atlántica de alzar en territorio europeo arsenales de misiles intercontinentales después del lanzamiento del *Sputnik*. En Gran Bretaña, el movimiento despegó después de una marcha multitudinaria a una fábrica de bombas H en 1958, fuente del impulso constitutivo de la Campaña por el Desarme Nuclear (CND), uno de los movimientos pacifistas más activos en Occidente.

Hasta entonces la preocupación por el desarme se había restringido a grupos de notables del tipo del Grupo Pugwash fundado en 1956; pero la conciencia masiva del riesgo inherente al teatro de operaciones previsto por la OTAN hizo que su figura pública, Bertrand Russell, se viera de pronto rodeado de multitudes. Parecido ocurrió en Alemania Federal: allí, en reacción a una decisión parlamentaria favorable a la instalación en territorio germano de arsenales nucleares, los descontentos lanzaron la *Kampf dem Atomtod* (Campaña contra la Muerte Atómica), que logró polarizar al país en torno a la cuestión (Weart, 1988:244).

Uno de los motivos de la protesta europea era el secretismo de las autoridades a cargo. La confidencialidad en la gestión del átomo tenía antecedentes que se remontaban al Proyecto Manhattan, "el secreto mejor guardado de la guerra", cuando, en nombre de la Seguridad de Estado, se interpusieron vallas y centinelas armados al flujo de información. Con la creación de la AEC el secreto se institucionalizó en práctica permanente. Una de las primeras medidas de la agencia fue declarar a la información científica básica, tradicionalmente disponible a todos los investigadores, propiedad confidencial del gobierno, lo cual violaba la secular autonomía de la ciencia (Weart, 1988:119). El macartismo, con su obsesión por los espías y la filtración de conocimientos estratégicos, magnificó el secretismo (la exclusión de Oppenheimer de la AEC por motivos de seguridad describe el clima de esos años de sospecha generalizada). El modelo estadounidense de

opacidad informativa se traspasó a los programas nucleares británicos y franceses, incluso en mayor grado al implantarse en tradiciones burocráticas de acendrado hermetismo<sup>23</sup>.

La denuncia pacifista del bloqueo informativo, la censura y la negativa de las autoridades a admitir los efectos indeseados de los ensayos nucleares, y el extendido recelo frente al impenetrable mundo de los secretos oficiales crearon un caldo de cultivo para el malestar en Gran Bretaña respecto de los asuntos nucleares. Todos esos rasgos son reconocibles en la trama de **The Day the Earth caught Fire**. Más tarde, los mismos ingredientes enmarcarían uno de los escándalos mediáticos más sonados en la historia de un país que se preciaba por su respeto a la libertad de prensa, la prohibición de **The War Game**.

La historia de ese acto de censura se inicia cuando, con el propósito de conmemorar el 20º aniversario de Hiroshima, el 6 de agosto de 1966, la BBC encarga a Peter Watkins la confección de un telefilme alusivo. El director acomete entonces el rodaje de **The War Game**, título inspirado en el término *war games* asignado por Eisenhower a los ejercicios 'realistas' de defensa civil, y extendido a las maniobras militares 'atómicas' que desde 1955 se repetían rutinariamente en Europa Occidental. En ese año, "en sólo dos días 335 bombas nucleares 'cayeron' sobre Alemania, mientras los periodistas, transportados en aviones de la OTAN se estremecían ante los partes militares que informaban de millones de muertes ficticias entre los civiles" (Weart, 1988:216). Las maniobras querían advertir a los soviéticos que, de violar las fronteras de Yalta y Postdam, recibirían una respuesta demoledora.

No era todo pura teatralidad diplomática, sin embargo; la jugada bosquejaba una alternativa al conflicto global al introducir la opción de la respuesta atómica flexible o localizada, para la cual se empezaron a fabricar bombas tácticas algo más potentes que la de Hiroshima,

---

<sup>23</sup> "La misma pasión por controlar secretos acosó a cada nación que planeaba un programa de energía nuclear. Francia también estableció una Comisión de Energía Atómica con privilegios sin precedentes, y los científicos de izquierda fueron perseguidos de sus trabajos independientemente de su patriotismo. El gobierno británico colocó a la energía nuclear todavía mucho más lejos de las tradiciones democráticas, manteniendo los trabajos tan secretos que el Parlamento no tenía idea de cuánto dinero se estaba gastando, e incluso los científicos a cargo ignoraban cuándo se tomó la decisión de construir bombas" (Weart, 1988:122). En Gran Bretaña la decisión de fabricar la bomba atómica la tomó por su cuenta el primer ministro Clement Attlee el 8 de enero de 1947, ocultando al público y al Parlamento su costo (March & Fraser, 1989:21). El secretismo gubernamental fue el blanco de las acciones de un grupo de activistas autodenominados *Spies for Peace*, "que en la primavera de 1963 publicaron las ubicaciones de una docena de *bunkers* secretos en todo el país, que estaban pensados como asientos regionales de gobierno en la eventualidad de un ataque nuclear. La revelación causó sensación y dio lugar a acusaciones de que el gobierno había velado por su propia seguridad, pero no por la del público" (Welsh, 1982:69).

utilizables en un teatro de operaciones europeo. Con ello los altos mandos de la alianza Atlántica se dotaban de un peldaño intermedio en la escalada bélica (Gaddis, 1997:172), aunque a los europeos ese afinamiento de la estrategia no les tranquilizaba en lo más mínimo. La originalidad de **The War Game** consistió en poner voz y sonido con impresionante realismo a los simulacros de la OTAN y sus eventuales consecuencias.

Los problemas principiaron durante el rodaje; el Ministerio de Interior británico se negó a cooperar y ordenó a la Defensa Civil no facilitar ninguna información al realizador (Watkins, 1983:225). Completada la película, el cineasta entregó las copias a la BBC para su emisión pero, después de un visionado especial con altos cargos del Ministerio de Interior, del Ministerio de Defensa y del Alto Mando, la dirección de la corporación se negó a emitirla arguyendo su excesivo realismo, puesto que "producía la sensación de que lo que se estaba mostrando podía sucederle a quienes la estaban viendo" (Welsh, 1982:30). También se adujo *off the record* que "la película tendría el efecto -cualquiera sea su intención- de prestar apoyo a la Campaña por el Desarme Nuclear". Richard Cawston, jefe de Programas Documentales de la cadena pública, reconoció en 1977 la motivación política del veto, diciendo que "era una temática difícil y delicada (...) era probable que socavara al gobierno de entonces" (Welsh, ídem, p. 29). En documentos internos de la BBC se anotó que "El propósito de este filme es presentar una solución pacifista a la amenaza de guerra y apoyar el desarme nuclear unilateral" (Murphy, 1996).

Las autoridades laboristas venían de refrendar la decisión del anterior gabinete conservador de adquirir misiles Polaris a Estados Unidos, vinculando de tal manera al Reino Unido a la estrategia nuclear de esa potencia. Tal medida representaba un completo viraje respecto de las posiciones defendidas por el laborismo en la oposición la década anterior, próximas al CND; por lo cual, nada interesaba menos al gobierno que atizar el descontento de sus seguidores con un recordatorio de las eventuales represalias a las que su alineamiento con Estados Unidos exponía al país. Nada podía resultar más inoportuno entonces que el certero ataque de **The War Game** a una de las premisas ideológicas cruciales para tranquilizar a la población, la supuesta eficacia de la Defensa Civil para asegurar que en el caso de un conflicto nuclear la mayoría de la gente sobreviviría y el país se recuperaría rápidamente..

El veto generó una ruidosa polémica durante unos diez meses, en el curso de los cuales Watkins renunció a la BBC, se realizaron campañas exigiendo la exhibición, y finalmente la BBC, presionada por la opinión pública, consintió a regañadientes en estrenarla en salas de cine, manteniendo el veto en la televisión. La película, al igual que antes había sucedido



con **Dr. Strangelove** en Estados Unidos, obligó a tomas de posición: el *Daily Express* de Londres la tachó de propaganda del CND, apuntando que más apropiado le hubiera sentado el nombre de *The CND Game* (en el sarcasmo había una pizca de verdad profética: el CND y otros grupos pacifistas adoptaron con prontitud el escenario pergeñado por Watkins e hicieron del filme un icono y una herramienta en sus campañas de concienciación).

Leonard Lozman, funcionario de Defensa Civil, se quejó de que "jamás tendremos voluntarios después que la gente vea esta película" (Welsh, *ibídem*, p. 32). Mary Whitehouse, fundadora de *Clean-Up TV Campaign*, defendió la postura de la BBC porque "un funcionario del Ministerio de Interior había dicho que (el filme) sería nocivo para la moral nacional" (*Sunday Telegraph*, 26-6-1966). Anne Ker, parlamentaria, declaró que el filme "debería ser visto por todos" (*Chatham Observer*, 17-6-1966). Terence Heelas, del *Institute of Strategic Studies* (es decir, un especialista en mundos posibles) promovió una petición en la Universidad de York a favor de su exhibición. Kenneth Tynan, crítico y escenógrafo, declaró: "**The War Game** puede ser el filme más importante que se haya hecho alguna vez. Siempre se nos dice que una obra de arte no puede cambiar el curso de la historia. Pienso que ésta sí podría" (Welsh, *ob. cit.* p. 62).

La controversia continuó en el extranjero. En Francia, el gobierno gaullista demoró el permiso de exhibición de **The War Game** hasta después de las elecciones de marzo de 1967, con el propósito de impedir que la izquierda capitalizase su impacto a favor de su propaganda "contra la *Force de Frappe* francesa" (Welsh, 1982:62), pues la película podía echar sombras sobre la seguridad atribuida al 'paraguas nuclear' galo. En cambio, U Thant, el secretario general de la ONU, y por lo tanto una figura comprometida formalmente con la causa del desarme, expresó que el filme "merecía una audiencia muy grande" (*The Manchester Evening News*, 21-7-67). El mayor reconocimiento le vino al filme de la comunidad cinematográfica de Estados Unidos, con el otorgamiento del Oscar al Mejor Documental de 1966 -una expresión más de los nuevos aires que soplaban en Hollywood.

A resultas del escándalo, **The War Game** figura entre los filmes más controvertidos del siglo. ¿Qué había hecho Watkins para merecer esa posición? Nada menos que transgredir violentamente el tabú visual sobre las representaciones de la guerra nuclear (ni **Dr. Strangelove** ni **Fail Safe** ni **On the Beach**, con toda su osadía, habían mostrado el daño físico masivo). Su empeño exhibicionista pretendía dar un mentís a la aséptica abstracción de los escenarios numéricos de la estrategia nuclear, porque, como señalaba Watkins, aunque "el grado de sufrimiento humano puede ser estimado en términos abstractos, los

cálculos científicos no captan ni transmiten el horrible significado en términos puramente humanos de tan amplia destrucción y sufrimiento" (Welsh, 1982:30).

Igual que a Kramer, a Watkins no le interesaba tanto efectuar un llamado por el desarme como fijar una temática en la agenda pública: "Hice esta película porque hay un silencio sobre por qué tenemos armas nucleares. No es un filme a favor de la prohibición de la bomba, sino uno que ataca el silencio (...) Quería hacer que el hombre de la calle se detuviese y pensase de sí mismo y de su futuro" (*The New York Times*, 3-4-1966). A su juicio, modificar la agenda podría servir a la paz en la medida en que "el silencio sobre las armas nucleares está diseñando un período que podría muy posiblemente ser el fértil caldo de cultivo de una nueva guerra mundial" (*The Star*, 7-5-1966). Más específicamente, el silencio afectaba a los riesgos de su empleo, un escenario que los partidarios de dicho armamento querían proscribir por todos los medios del horizonte de los ciudadanos.

Al representar con crudeza las consecuencias en Inglaterra de una guerra nuclear limitada, como la considerada en la estrategia de la OTAN, Watkins contradecía la creencia cándidamente sostenida por un parlamentario británico en 1955 de que "si las bombas van a caer, es seguramente mejor que lo hagan sólo en el Continente y no en Gran Bretaña ni en Estados Unidos ni en la URSS" (Weart, 1988:243). Oponiéndole el escenario tan temido de la destrucción nacional, su filme quebrantaba todo sentimiento de seguridad y ponía al público ante lo irrepresentable. Por ese motivo la BBC objetó el "horror de la película", incompatible con lo acostumbrado en la programación de la cadena. Tanta pudibundez resulta comprensible; la destrucción imaginaria de Kent en *The War Game* retornaba como un *boomerang* contra quienes habían involucrado al país en la lógica de la doctrina MAD.

#### 4.1.12. Acostumbramiento

Después del trance crucial de la Crisis de los Misiles sobrevino una disminución de la tensión internacional. En 1964, las dos súper potencias firmaron junto con Gran Bretaña el acuerdo parcial de prohibición de los ensayos nucleares en la atmósfera, el espacio y bajo el agua (siguieron realizándose bajo tierra). El peligro de "lluvia radiactiva" desapareció y la cobertura de prensa de los tópicos nucleares bajó drásticamente (Rüdig, 1990:56). El hongo nuclear, el icono de la Era abierta en 1945, desapareció de la vista y quedó confinado a los archivos, y el movimiento por el desarme se vio privado de la bandera movilizadora de la lucha contra la "lluvia radiactiva". Sintomáticamente, el "reloj del Apocalipsis", fijado ahora

en doce minutos antes de medianoche, dejó de figurar en la portada del *Bulletin of Atomic Scientists*, reflejando la salida del miedo nuclear del primer plano de la agenda pública.

En la segunda mitad de los '60, la opinión pública se sintió mucho más tranquila gracias a los tratados de control de armamentos firmados en esos años<sup>24</sup>, indicadores de que Estados Unidos abandonaba la diplomacia de *brinkmanship* en favor de una actitud menos crispada en las relaciones internacionales, la 'Distensión'. Los acuerdos no detuvieron la carrera armamentista, que continuó por otros medios (ambos rivales se abocaron a perfeccionar sus misiles intercontinentales y de lanzamiento submarino). Además, la proliferación del armamento atómico se profundizó con la incorporación de Francia y China al estatuto de potencias nucleares en 1960 y 1964 respectivamente, y de India en 1974. Pese a ello, la protesta popular organizada contra las armas atómicas decayó entre 1965-1979, y muchos de sus participantes volcaron sus afanes contra la guerra de Vietnam (Franklin, 1988:195).

Al alejamiento del fantasma de guerra mundial contribuía el reverdecir de las utopías tecnológicas al calor de la carrera a la Luna. Concebida como un esfuerzo nacional, un Proyecto Manhattan pacífico donde la ciencia enseñaba su faz sonriente<sup>25</sup>, la promesa de Kennedy de poner astronautas en la Luna surtió un efecto vivificante en una población agobiada por el terrible escenario de la doctrina MAD. La creación de una agencia civil (la NASA) aparentaba arrancar la investigación aeroespacial de la órbita militar -una verdad a medias; los estadounidenses, de hecho, se aplicaron a construir una nave espacial de guerra de propulsión atómica<sup>26</sup> -, y contraponía a la visión del cielo armado, fuente de la última

<sup>25</sup>24 A saber: el pacto dirigido a mantener libre de armas nucleares la Antártida; el tratado de 1967 de desnuclearización del espacio, en especial la Luna; y, también en el mismo año, la declaración de América Latina y el Caribe de zona desnuclearizada; los pactos de 1971 y 1972 fijando el mismo estatuto para los lechos marinos y oceánicos; y los dos Tratados de Limitación de Armas Estratégicas, SALT I (1971), y SALT II (1979) (Franklin, 1988:193 y 194).

<sup>25</sup> 25 La impronta de la ciencia ficción se cierne igualmente sobre el proyecto Orión, diseñado en 1958 en Estados Unidos por el físico Ulamm, un lector de Verne y Wells, que confesaría que "ni siquiera en mis sueños juveniles imaginé que un día tomaría parte en emprendimientos igualmente fantásticos" (Easlea, 1983:147). El plan pretendía diseñar y construir una aeronave espacial propulsada mediante la detonación de bombas atómicas soltadas desde la nave. Uno de sus promotores, el comandante del SAC, Thomas Powers, decía: "¿Quién contruya Orión controlará la Tierra", un grito de batalla frecuente en las películas del género (Franklin, 1986:191). El proyecto fue descartado en 1965 por la Fuerza Aérea, al no encontrarle utilidad militar ninguna (Easlea, ídem, p. 159).

<sup>26</sup> "La administración Kennedy adaptó con vehemencia su propia agenda política a las metáforas de la nueva era espacial -metáforas basada en los credos del progreso, la democracia y la libertad nacional (...). Como otros historiadores han argumentado, la promesa de alcanzar la Luna al final de la década fue un golpe político, parte de un intento presidencial de reunir apoyo público. Después del bochorno de Bahía de Cochinos y del lanzamiento soviético de Yuri Gagarin al espacio, Kennedy fue capaz de transformar la mirada escrutadora de derrota en una nueva imagen que se extendió arriba hacia los cielos (...) La administración

oleada de inseguridad, un programa de exploración civil capaz de sofocar los temores al crecimiento armamentista con la emoción de una competición de ribetes deportivos<sup>27</sup>.

El proyecto Apollo favoreció directamente a la gran competidora del cine, la televisión. Agente y beneficiaria de esta formidable iniciativa en relaciones públicas, sus cámaras viajaron con los astronautas a lo largo de la década, culminando con la transmisión en directo del alunizaje en 1969, un hito de la comunicación de masas tanto por la proeza técnica en sí como por la audiencia mundial que congregó para seguir el evento en directo. Con la cobertura televisiva del desembarco, la Luna fue "consumida", según dijera Pasolini.

En cierto modo la historia se repetía: en la década anterior, la televisión se adueñó de las imágenes de los ensayos nucleares; ahora acaparaba las vistas de la carrera espacial, siempre anclándolas en un discurso optimista y tranquilizante. Para aprovechar a fondo la oportunidad, las emisoras se apropiaron de recursos de la ciencia ficción, sea mediante la colaboración del escritor de ciencia ficción, Arthur C. Clarke, comentarista principal de la cadena CBS en el alunizaje, o con la incorporación de sus códigos en episodios de animación para adelantar los próximos vuelos espaciales o en series televisivas. Sin cambiar de medio ni de canal, el espectador pasaba del viaje espacial real a las travesías ficticias de *Star Trek*, en el aire desde 1966 con gran éxito de audiencia, pasando por las comedias de situación de temas espaciales, *Lost in the Space* y *Science Fiction Theatre* (financiada en parte por el Departamento de Defensa). Mimetizándose con el cine de ciencia ficción, la televisión volvía a tallar en la Guerra de los Mundos Posibles, y lo hacía a su manera habitual: colonizando el futuro del modo más doméstico y trivial, incrustándolo en la cotidianidad de la clase media blanca a través del televisor de su salón (Spiegel, 1993). El mensaje era el mismo: en cualquier punto del mañana siempre encontraríamos a

---

Kennedy ingenió un sólido plan tecnocrático a través del cual desplazaría la atención pública de nuestro expansionismo militar en el exterior hacia la idea del viaje espacial" (Spigel, 1993:210).

<sup>27</sup> La demanda de escenarios espaciales a consumir por anticipado desbordó la oferta de la ciencia ficción. El interés por el viaje interplanetario alimentó una práctica artística, el arte espacial. Lo formaban ilustraciones con vistas de la Tierra desde la Luna o de Saturno desde sus lunas y de los desiertos marcianos, hechas por dibujantes y pintores que, al principio, trabajaban para revistas generales tipo *Life* o la francesa *Je Sais Tout*, y después de la II Guerra Mundial fueron contratados por la industria del cine como ilustradores de decorados - generalmente de obras de ciencia ficción. En 1950, se equipo de expertos, entre ellos Von Braun, se fijó "el objetivo de mostrar al público estadounidense, cuyas vidas estaban dominadas por la Guerra Fría y la Guerra de Corea, cómo los seres humanos podían moverse por el espacio" (Hardy, 1989:16). En la promoción de esas metas los ilustradores resultaban insustituibles, pues ninguna fotografía podía mostrar las colonias humanas en la Luna ni la estación espacial en forma de rueda pensada por Von Braun (luego recreada en 2001: *Una Odisea Espacial*). Estos artistas, en el furor de la carrera espacial, fueron contratados por la NASA y firmas aerospaciales como Lockheed Co. También en *National Geographic Magazine*. Los soviéticos contaban con artistas abocados a tareas similares (Hardy, ob. cit. p. 79).

la típica familia americana, con sus dos hijos, su vehículo utilitario, sus electrodomésticos (un servo-robot), su mascota alienígena. El futuro se mostraba igual al presente, pero más tecnificado.

¿Y el cine? ¿Cómo respondió al alejamiento de la pesadilla nuclear y a la injerencia de la televisión? Ciertos detalles sugieren un alivio de la urgencia paroxística de antaño: la 'domesticación' de Godzilla en 1965; la ausencia de películas sobre hecatombes inminentes; el desplazamiento del desastre décadas o siglos en el futuro, y el repentino desinterés de los alienígenas por la Tierra y sus afanes atómicos; incluso Stanley Kubrick se dejaba invadir por el optimismo y dirigía **2001: A Space Odyssey**, un relato épico con fascinantes naves espaciales coronado con el triunfo del ser humano sobre la rebelión de las máquinas, situado a años-luz del negro pesimismo de **Dr. Strangelove**. Pero donde el espíritu de esos años se expresaría mejor a sus anchas era en la serie de James Bond, cuyas películas, híbridos de espionaje y ciencia ficción, figuran en los anales por haber convocado a las mayores audiencias para temas nucleares, bajo la presentación más trivial que se haya hecho del tema.

En el extraordinario éxito de público de las aventuras del agente 007, Weart ve una señal del habituamiento pasivo a la amenaza atómica. "Si había aquí algún mensaje social o propaganda, era el de que los ciudadanos ordinarios no tenían papel alguno más que el de esperar indefensos, confiando en el héroe y sus poderes especiales y artilugios tecnológicos. Sin embargo, los mensajes más importantes se hicieron todavía más simples. Como remarcó un crítico de cine, los guionistas habían domesticado la bomba de hidrógeno, transformándola en ¡sólo otro juguete tecnológico! en la perenne fantasía de espionaje. La energía nuclear había devenido un recurso teatral dentro de intrigas que combinaban aventuras violentas, misterio y casuales encuentros sexuales. Para esto resultaba un soporte peculiarmente bien apropiado. Las bombas nucleares ya poseían tales asociaciones, así que meterlas en relatos de espías les ayudaba a atrapar una audiencia. Entre tanto, los relatos reforzaban las asociaciones aglutinadas en torno a las bombas" (Weart, 1988:280).

Las películas de Bond no culminan en el Holocausto; el agente 007 siempre desconecta el Reloj del Apocalipsis unos segundos antes de la explosión. Las audiencias respiran aliviadas, la catástrofe parece controlable. El mal supremo, domesticado, se trivializa. Lo palpamos en **A Boy and His Dog**, con su sangrante parodia de las convenciones del fin del mundo. Sin embargo, pese al reflujo de la ansiedad, el tema del Holocausto no desaparece ni de las pantallas ni de lo cotidiano; lo que hay es una asimilación de la 'cultura atómica'

del cine, y la sociedad echa mano de ella con desenvoltura cuando se barajan futuros posibles. Véase los en la práctica en 1968, en un debate en el Senado de Estados Unidos, en el que se discutía la conveniencia de "establecer un arsenal suficiente para dar rienda suelta a una destrucción total, sea lo que esto significase, o de trabajar por la capacidad para ganar una guerra, sea lo que esto pudiera significar. Dos senadores, familiarizados con las complejidades del pensamiento militar, se dirigen uno al otro: Mr. Clark: 'Entonces llega un punto en el que las decenas de millones de bajas son tan enormes que la civilización es destruida, y si después de eso quedan unas pocas personas viviendo en cavernas, no debe preocuparnos'. Mr. Russell: 'Si tenemos que comenzar de nuevo con otros Adán y Eva, entonces quiero que sean americanos y no rusos' (Weart, 1988:236). Un diálogo parecido mantuvieron el mismo año en el Congreso el comandante del SAC, Thomas S. Power, y el *speaker*, William Kauffmann, sobre los efectos devastadores de un ataque nuclear americano entre los civiles rusos. Dijo Power: "¿Por qué quiere que nos contengamos? ¡Contenemos! ¿Por qué se preocupa tanto por salvar sus vidas? ¡Aquí la idea es liquidar a los bastardos! ¡Mire! Al final de la guerra, si quedan dos americanos y un ruso, ganamos". Kauffmann le habría replicado: "Bueno, mejor asegúrese de que sean un hombre y una mujer" (De Nardo, 1995:72).

Cuesta desvincular estos intercambios de 'cromos' apocalípticos entre *halcones* y *palomas* de los escenarios cavernícolas del cine de los '50, actualizados en 1968 en *Planet of the Apes*-. El retroceso evolutivo, la muerte de la Humanidad a excepción de un trío de supervivientes, la preocupación por la existencia de una pareja heterosexual que asegure la continuidad de la especie, todos esos tópicos reiterados hasta el hartazgo por la filmografía han arraigado en el discurso cotidiano con la fuerza de frases hechas y lugares comunes<sup>13</sup>. Fijémonos si no en las amenazas formuladas en los años '60 por el general estadounidense Curtis LeMay, prometiendo devolver a Vietnam del Norte a la Edad de Piedra a fuerza de bombardeos (Franklin, 1982:121); o en el anuncio de *Electricité de France* donde se dice que la única alternativa a los beneficios de la electricidad de origen atómico es la vida corta y embrutecedora del cavernícola (Weart, 1988:361), un ángulo propagandístico igualmente percibido en Estados Unidos, cuando "un veterano del *Joint Committee on Atomic Energy* aconsejó a la industria nuclear utilizar tal imaginería, atacando a sus oponentes como individuos que querían 'dejarlo a Ud. en el frío, hambriento y tiritando en la oscuridad'"

<sup>13</sup> A este fenómeno Weart lo juzga inquietante: "las ya difundidas imágenes de la guerra nuclear influenciaron a los estrategas" (1988:235). Los planes de la defensa se poblaron de Máquinas del Juicio Final, parejas de sobrevivientes deambulando en un mundo carbonizado, y enfrentamientos apocalípticos sin ganancia para nadie. La guerra dejaba de ser la continuación de la política por otros medios, y la lógica militar tradicional se desvanecía en favor de algo similar al razonamiento de los científicos locos del cine.

(Weart, ídem). A la sociología del futuro, tal resignificación de imágenes de futuro creadas con el sentido de una crítica velada a la carrera armamentista le recuerda su ambivalencia de cara al avance tecnológico como a la resistencia a la tecnología (Bauer, 1995:21).

Nótese que el habituamiento no detiene la evolución del género; el retroceso de las pesadillas del Fin se ve compensado por el avance del pesimismo respecto del impacto de la energía nuclear en la salud de la democracia, rasgo típico de los universos fílmicos de esos años. En rigor, el malestar tiene poco de novedoso; se remonta al comienzo de la Era Nuclear, a juzgar por las declaraciones del Nobel de física, Harold C. Urey, efectuadas al *Washington Post* del 2/11/1945, estimando que en "cinco años o menos, cuando cualquier nación pudiera tener la bomba, podría ser necesario para Estados Unidos establecer una forma dictatorial de gobierno para actuar rápidamente contra la amenaza de guerra atómica. No veo ningún medio de mantener nuestra forma democrática de gobierno si todos tienen bombas atómicas" (Franklin, 1982:145). Estas aprensiones se verán exacerbadas en la cultura de la protesta de los '60, hondamente descreída respecto de las autoridades.

Los temores se coagularon en un arquetípico orden autoritario, el Estado Nuclear. Contracara totalitaria de la tecnocracia soñada por los físicos atómicos, la categoría fue acuñada por el movimiento del desarme, y luego devino blanco de la furia ecologista<sup>28</sup>. La demonización de la energía nuclear respondía a un fenómeno complejo de matriz cultural. En todas las culturas, cada visión particular de riesgo entraña un modelo ideal de sociedad, una atribución de culpa y soluciones a los problemas designados fuente del peligro (Douglas & Wildavsky, 1983:159). En el caso de los movimientos sociales de los '60, su enemigo inmediato eran la Bomba y los reactores, y su adversario último, el *establishment* formado por autoridades, militares, científicos corporativos y grandes empresas, un conglomerado de colectivos y valores impugnados englobados en la metáfora del Estado Nuclear<sup>29</sup>.

A ojos de los críticos, "el continuo peligro de contaminación del hombre y su medio por la energía nuclear hacía necesario el control estricto de ese peligro, lo que finalmente podía dar a las burocracias gubernamentales la oportunidad de instalar un sistema total de control. El desarrollo de la energía nuclear fue así visto contribuyendo a la ulterior centralización y

<sup>28</sup> Que esa idea venía flotando en el ambiente lo demuestra un relato de ciencia ficción de Robert Heinlein de 1941, *Solution Unsatisfactory*. La historia contempla la necesidad de una dictadura mundial que controlaría las armas nucleares como el único medio de prevenir la destrucción total (Donley & Friedman, 1985:175).

<sup>29</sup> En su estudio sobre las motivaciones del movimiento anti-nuclear, Touraine (1980) identifica en la "tecnocracia" al principal enemigo a abatir designado por los activistas.

concentración del poder a un grado históricamente sin precedente" (Rüdig, 1990:63). El texto de Schumacher, *Small is Beautiful* (1973), puso en letras de molde los recelos frente al entramado social del átomo<sup>30</sup>; volcarlos en imagen y sonido fue tarea de la filmografía.

Contra el control obsesivo perseguido por la Disuasión, los ecologistas exigían la democratización; al monopolio del átomo por el Estado y el gran capital oponían las energías alternativas, base de una vida igualitaria y descentralizada; contra el acrecentamiento infinito de los arsenales, correlato de la acumulación capitalista, defendían la utopía de la sociedad mundial (Beck, 1998:52); contra el Progreso Indefinido -el *Big Time* del orden burgués-, reivindicaban el presente. Su denuncia hizo mella en la filmografía, que se vio enriquecido por la afluencia de motivos como el gobierno mundial, la desconfianza hacia el ejército y el desencanto de la arquitectura modernista, elementos visibles en las visiones de un mañana agobiado bajo el peso de ejércitos opresores y edificios futuristas desconchados. Punto de inflexión de su cronotopo: el Futuro se eriza de alambre de espinos y el espacio deja de ser el lugar abierto, diáfano y gigantesco imaginado por los utopistas: lo grande se torna sinónimo de opresivo y el cielo apura su movimiento de oclusión.

Los préstamos fueron recíprocos. A los movimientos sociales de los '60 y los '70 la ciencia ficción les suministró un amplio surtido de imágenes de combate, de anticipaciones del horror bélico y de los estragos ambientales de la energía nuclear hasta variantes futuristas del Estado Nuclear, desde la tiranía del ordenador de *Colossus*, directamente inspirado en el *Emergency Rocket Communications System*, un sistema electrónico con autonomía para ordenar una guerra nuclear desplegado en Estados Unidos a finales de los años '60; hasta el despotismo científico-clerical de *Planet of the Apes*; pasando por la dictadura de *A Boy and His dog*, camuflada con el manto de las instituciones republicanas estadounidenses. El alejamiento del Apocalipsis de la agenda pública no había quitado vigor a la imaginación futurista; en un sentido seguía viva como siempre, pero más politizada.

#### 4.1.13. Centrales bajo sospecha

El descenso en la tensión asociada al terreno militar no quitó intensidad a la Guerra de los Mundos Posibles; lejos de ello, la ansiedad nuclear reapareció en el ámbito civil, en torno a

<sup>30</sup> Schumacher proponía recurrir a las energías alternativas para basar en ellas un sistema social con tecnologías más eficientes en cuanto a conservación de la energía, montadas a escala reducida. Descentralizando se tendería a una sociedad más ecológica y democrática. A su utopía semi-rural y autogestionaria Schumacher oponía la distopía de un orden basado en el despilfarro de fuentes de energía centralizadas a gran escala y en una estructura tecnocrática deshumanizada (Rosa & Freudenburg, 1984:24).



las centrales nucleares. Las plantas generadoras de electricidad de tipo experimental se inauguraron en los años '50, pero el primer reactor comercial fue el de Oyster Creeck (EE.UU.), en 1963. "La década de 1964 a 1973 fue de virtual euforia" para la industria nuclear (Rosa & Freudenburg, 1984:15), debido al veloz crecimiento del número de plantas y la afluencia de fondos públicos. Sin embargo, se produjo una resistencia social a los reactores de forma local e incipiente, tal el caso de la oposición vecinal a Bodega Bay, la central que se intentó construir en San Francisco en 1958.

Aquel rechazo no comportaba la negación frontal de la energía atómica sino mas bien una objeción puntual definida en la literatura bajo el lema NIMBY (siglas de *Not in my Back Yard*, "no en mi patio trasero"). En ese entonces la protesta se limitaba a cuestionar el emplazamiento escogido para las centrales -las ciudades-, pero no su existencia en sí, lo cual hablaba de temores difusos pero suficientes para no querer tener con ellas una proximidad física, tal como lo expresó en 1963 nada menos que el ex presidente de la AEC, Lilienthal, en una declaración que sonó a sus antiguos colegas les sonó a apostasía: "Yo personalmente no querría vivir cerca de ninguna de estas plantas" (Weart, 1988:294).

La controversia con los reactores se incubó en Estados Unidos en los años '50, a raíz de la decisión de la AEC de construirlos cerca de las ciudades por razones técnicas y económicas. El debate adquirió resonancia al entreverse en la pugna de demócratas y republicanos acerca de la gestión privada o pública de la energía atómica. La idea de alzar un reactor en Detroit en 1956 dio ocasión a los demócratas de airear los riesgos de siniestro que la AEC insistía en minimizar. Las críticas movieron a las autoridades a encargar al Brookhaven National Laboratory una previsión del peor escenario de accidente. En 1957, su informe indicó que, de ocurrir uno, ocasionaría 3.400 muertes, 43.000 heridos y un daño material de 7.000 millones de dólares (un estudio posterior elevó las muertes a 123.000, Rüdig, 1988:60), aunque tal escenario sólo tenía una probabilidad de darse de 1/100.000 a 1/1.000.000.000 al año por reactor. La estimación planteó un arduo problema a los partidarios de la energía atómica, pues no había firma capaz de asegurar contra esos riesgos, lo cual inhibiría el desarrollo de las centrales minando seriamente la credibilidad de *Atoms for Peace*. El compromiso de las autoridades por hacer realidad sus propias profecías determinó que el asunto se zanjase políticamente: el Senado dispuso un fondo de 500 millones de dólares para la eventualidad de un accidente, dando así cobertura a las compañías eléctricas que entrasen en el negocio nuclear (Hawkes, 1987:16).

La discusión entre expertos y políticos no caló en la opinión pública, y los accidentes nucleares ocurridos en esos años<sup>31</sup> apenas repercutieron en la prensa, todavía embargada por el espíritu de confianza transmitido por *Atoms for Peace* (Rüdig, 1990:64). Hasta finales de los '60, la industria avanzó sin obstáculos por una senda pavimentada por utopías tecnológicas. Su progreso coincidió con una nueva fase de la Guerra de los Mundos Posibles. Orientados una vez más por el pensamiento de H. G. Wells, un colectivo de físicos e ingenieros creyó ver en las centrales la vía real al poder tecnocrático que se les había negado en los años '40. Asociados al Estado y a las empresas de ingeniería, dichos expertos remodelaron la utopía nuclear y la presentaron bajo una apariencia pacífica, contorneada por la aureola mítica de la Ciudad Blanca, el nombre de la urbe ideal presentada en la Exposición Internacional de Chicago de 1893: "un país de hadas de amplias avenidas y fuentes borboteantes, incandescente por la noche bajo las nuevas lámparas eléctricas, con dínamos de acero brillando junto a esculturas de vírgenes en alabastro, un cuadro de la futura armonía entre tecnología y arte. Tal creación prestó a la visión utópica una convicción de realidad que heredarían generaciones aún no nacidas cuando la Ciudad Blanca de Chicago fue desmantelada" (Weart, 1988:7).

Efectivamente; aunque dicha visión aludía a la electricidad, la mitología auspiciada por los expertos nucleares no tardó en apoderarse de ella. El público de los años '60 conoció la última versión de la Ciudad Blanca bajo el nombre de *Nuplex* (contracción de *Nuclear Complex*). Con esta denominación se proponía un modelo de ciudad ultramoderna organizada en torno a los reactores, cuyo calor daría energía a las fábricas y electricidad a los hogares. El prototipo se localizó en Oak Ridge, una comunidad de científicos y técnicos situada en Tennessee (EE. UU.). Su visionario líder, Alvin Weinberg, aspiraba a alzar por doquier ciudades autosuficientes, *nuplexs* implantables en la tundra o la selva, cumpliendo el sueño del mundo liberado (*a world set free*) aprendido de sus lecturas de Wells. Aunque la utopía del *nuplex* tenía un precedente más añejo en la Ciudad del Sol de Campanella, con el añadido de una planta atómica en lugar del templo del culto solar planeado por el utopista renacentista (Weart, ídem, p. 303). La propuesta suponía un paso mucho más osado que los contemplados por la industria: mientras ésta se contentaba con llevar los reactores a las ciudades, Weinberg y los suyos soñaban con construir las urbes sobre los reactores.

<sup>31</sup> Un ejemplo palmario es el desinterés con que se recibieron las filtraciones del grave accidente nuclear ocurrido en 1957 en la URSS. Cuando el científico soviético Zhores Medvedev informó a Occidente del accidente, "el entonces presidente de la Agencia de la Energía Atómica Británica, Sir John Hill, tachó al informe de Medvedev de 'ciencia ficción' y 'basura'", Blowers & Pepper (1987:133).

El avance arrollador de la energía atómica gozó del inmejorable respaldo de la prensa. Predominaban los mensajes optimistas, en la línea de la última campaña propagandística de *Atoms for Peace* centrada en las bondades de los reactores. Gracias a ella, "en los años '60 alrededor de 40 millones de personas asistieron a las proyecciones de los filmes de la AEC y 160 millones los vieron en televisión, mientras en otros países también una gran cantidad de gente vio las películas o visitó las exhibiciones promocionales" (Weart, 1988:299). Hollywood compartía las visiones amables del átomo, manantial inagotable de obras como la comedia de Disney, **Million Dollar Duck** (1971), en la cual "el ganso de los huevos de oro del cuento de hadas es modernizado en un pato que pone huevos radiactivos de uranio casi puro" (Broderick, 1991:15). El lado sonriente del átomo volvía por sus fueros<sup>32</sup>.

No obstante, la exultante campaña pro-nuclear arrojó sombras inadvertidamente. "Por ejemplo, incontables exhibiciones, películas y fotografías mostraban escudos de hormigón con gruesas ventanas de vidrio, trabajadores ocultos en trajes blancos protectores, y manos mecánicas "esclavas" para la manipulación de sustancias radiactivas de una distancia segura (...) Las imágenes estaban pensadas para mostrar cuán cuidadosamente los expertos protegían a todos, pero transportaban un mensaje más arcaico. Un autor francés lo expresó con precisión en su comentario de la típica fotografía de una cara atisbando resueltamente a través del vidrio las manos de un robot abriendo una botella de isótopos. ¿No significaba aquello 'una humanidad todavía más mecanizada, ávida por arrancar a la Naturaleza sus secretos eternos, y al mismo tiempo temerosa de lo desconocido que puede escapar de una simple botella, una moderna representación de la caja de Pandora?' (Weart, 1988:177).

Las suspicacias se convirtieron en franca desilusión al término de los años '60, cuando la utopía de los *nuplex* entró en crisis a causa de las fuertes dudas surgidas en el estamento científico. A ello se sumaron las denuncias de dos científicos disidentes de la AEC, gracias a las cuales la atención pública entró en conocimiento de una fuente de riesgo hasta ahora pasada por alto, las radiaciones continuas de bajas dosis emitidas por las centrales. La ansiedad se disparó masivamente con las sensacionales cifras difundidas por un médico, Ernest Sternglass, quien "consiguió apoyo para su teoría de que, a consecuencia de las pruebas nucleares, en Estados Unidos habían muertos unos 400.000 niños. Transcurrieron

---

<sup>32</sup> El apoyo a la energía civil no era solamente propaganda de cara a la galería; las centrales nucleares creadas para producir electricidad servían también para producir plutonio destinado a las armas atómicas. Solapadamente, la promoción del átomo pacífico prestaba servicios por partida doble: certificaba el espíritu constructivo de las potencias nucleares, al tiempo que les brindaba los medios para acumular arsenales ultradestructivos. Para un análisis documentado de la política británica en ese punto, consultar *Independence and Deterrence* (Gowing, 1974).

dos años antes de que se determinase lo que en realidad eran las estadísticas del Dr. Sternglass: un desprecio casi deliberado de la diferencia crucial entre las pequeñas magnitudes de venenos ambientales que son perjudiciales y las magnitudes todavía más ínfimas de ellos que se ha demostrado existen en el medio" (Maddox, 1974:154).

Más allá de las exageraciones de Sternglass, lo relevante del episodio es que la disidencia salida del propio riñón de la AEC invistió con legitimidad científica a la protesta contra las centrales, y atrajo a la confrontación de escenarios a una asociación de jóvenes científicos del *Massachusetts Institute of Technology*, la *Union of Concerned Scientists* (UCS). Surgida de la movilización universitaria contra la guerra de Vietnam, la UCS denunció en 1971 que los mecanismos de seguridad de las centrales serían incapaces de "enfriar" un reactor en fase de fundición. La denuncia desencadenó un debate público donde se ventiló información confidencial de la AEC recogiendo las dudas de sus expertos acerca de la seguridad de los reactores. En la controversia subsiguiente los partidarios de las centrales aportaron insignificantes estimaciones de riesgo arrojadas por la utopía del *Núplex*; y los adversarios replicaron con tablas de riesgos altísimos encadenadas a sombríos escenarios de polución. En el choque de los escenarios se hacía imposible discernir la desfuturización tecnológica de la utópica, por decirlo en la terminología luhmaniana.

Las dudas y sospechas encontraron un canal de amplificación en el cine: al compás de la expansión de la energía atómica, sus pantallas comenzaron a poblarse de centrales nucleares. La idea más común, visible en *Outer Limits*, era la de una reacción en cadena incontrolada en una planta. La serie de James Bond abundó en reactores que funcionaban como un mecanismo de autodestrucción, al modo de una bomba de relojería. Otra marca de la época se nota en la aparición de la corporación codiciosa e inescrupulosa en obras del estilo de *Silent Running*, que criticaban el manejo de la energía atómica por empresas privadas.

Pero las multinacionales no eran el único blanco de los ataques de la filmografía. Con mayor audacia que en años anteriores, las películas de los años '70 arremeten contra los tecnócratas virtuosos inspirados en la prédica de H.G. Wells e imitados con fervor por los físicos nucleares desde Szilard a Weinberg. *Logan's Run* se dedica meticulosamente a demoler ese idílico castillo en el aire cerrado sobre sí, y a denunciar el cuadro invisible de expertos encarnado en el Ordenador Central. Con idéntico espíritu crítico se describe el culto a la Bomba en *Beneath the Planet of the Apes*, una alusión al "sacerdocio nuclear"

de Weinberg, que así calificaba a sus científicos e ingenieros del *Nuplex* (Weart, ídem, p. 303).

Con sus futuros totalitarios, el cine retoma la vena crítica de la literatura distópica de la primera mitad de siglo, incorporándole una innovación: la percepción del riesgo ecológico. En sintonía con la creciente repercusión de la protesta ecologista, en la pantalla afloran escenarios estropeados por los vertidos radiactivos<sup>33</sup>. Tal vez el primer antecedente cinematográfico lo represente **The Giant Behemoth**, una producción británica de 1959 "acerca de un lagarto monstruoso engendrado por la radiactividad, donde se superponen extractos de noticieros cinematográficos de explosiones de bombas y palabras acerca de residuos de la industria nuclear" (Weart, 1988:297).

Pero la ansiedad ecológica recién cuaja plenamente en 1971, al introducirse en la serie de Godzilla una monstruosidad inédita, ya no una criatura del Jurásico sino un amasijo de desperdicios industriales, el Monstruo del Smog, salido de un vertedero contra el fondo musical del estribillo del tema principal, *There's one solution: Stop Pollution!* Después le seguirán **Doomwatch**, un telefilme británico de 1972 dedicado a mostrar cómo los residuos radiactivos arrojados por la industria nuclear del Reino Unido al mar de Irlanda engendran peces de gran tamaño y convierten en monstruos violentos a los pescadores; **Empire of the Ants**, película acerca de la irrupción de unas hormigas gigantes originadas por residuos similares; **Silent Running** y su denuncia del desmanejo nuclear que acabó con el reino vegetal; y la reivindicación de la Naturaleza de **Logan's Run** y **Demain Les Momes**.

La elevación del daño ambiental al rango de mal supremo en compañía del daño nuclear tuvo por efecto, de cara a la opinión pública, fundir ambos males en uno. Esta idea se aprecia al inicio de **Logan's Run**, en la leyenda que explica el derrumbe de la civilización por el concurso de tres males: sobrepoblación, polución y guerra termonuclear. La fusión de riesgo químico y nuclear en una categoría omnicomprendensiva de contaminación sirve de premisa a **Return of the Living Dead**: en esta película residuos químicos y armas atómicas gestan una pesadilla ecológica, donde precipitación radiactiva es equiparada a *lluvia ácida*. La obra muestra claro cómo el tema de la "lluvia radiactiva" fue el medio por el cual los viejos temores a los desechos de la "bomba" se asociaron a los residuos de las centrales (Rüdiger, 1990:56); y simultáneamente actualiza mediante la iconografía del horror el recelo

---

<sup>33</sup> En su periodización del ecologismo, Jamison (1996) distingue una tercer fase entre la Crisis del Petróleo y 1980, marcada por dos rasgos: la transformación de los grupos ecologistas en burocracias a gran escala, y una intervención considerable en la agenda pública, especialmente en materias energéticas. Lo último tuvo por resultado el abandono o postergación de los planes expansivos de la energía nuclear a partir de los '80.

inspirado por los depósitos radiactivos, al presentar un "cementerio" nuclear cuyos ocupantes no quieren quedarse inactivos y vuelven a perturbar la vida en la superficie.

El riesgo atómico, hasta ahora un problema relativo a la paz, se torna en cuestión ambiental. Su amalgama con otros temores ecológicos anuncia la recomposición de la idea del Fin. Nuevamente, el cine documenta el cambio: **Silent Running**, al partir de la extinción de las plantas en la Tierra, pinta un mundo donde se han cumplido los augurios del manifiesto del Club de Roma, *Limits to Growth* (1972), sobre el agotamiento de los recursos naturales.

Queda abierta otra fase de operaciones en la Guerra de los Mundos Posibles: a las utopías dichas de los ingenieros nucleares le sigue el contraataque librado por un nuevo actor, el movimiento ecologista. El cine absorbe en sus escenarios elementos de la protesta ambiental; y, en una suerte de polinización cruzada, los tópicos del imaginario fílmico se transfunden al discurso *verde*. Basta con leer un libro ecologista de 1970, *The Doomsday Book: Can the World Survive?*, que abre con las citas de la Revelación de San Juan (Weart, 1988:324), tan caras a las admoniciones apocalípticas del cine; o el libro *The New Tyranny*, escrito en los años '70 en el contexto de la campaña contra las centrales, donde se califica a la energía nuclear de "monstruo de Frankenstein" (Weart, ídem, p. 360); o reparar en la imagen pergeñada por Fay Weldon, destacada dramaturga y militante ecologista, en referencia a los peligros ambientales: "La amenaza que afrontamos es más bien como una invasión de Marte. Si los marcianos invaden, todos en el mundo estarían obligados a unirse para luchar contra el enemigo común. Debemos obligar a la gente a trabajar junta" (Porrit & Winter, 1988:264). Con ese enfoque, Weldon reescribe el guión de *The War of the Worlds* en clave *verde*.

La actitud políticamente más crítica del cine se corresponde con una disposición general de los medios de comunicación. En la televisión se manifiesta en una beligerancia contra la energía atómica y el *establishment* nuclear. Un dato significativo es la negativa de las tres grandes cadenas estadounidenses a emitir **Only the Strong**, cortometraje financiado en 1972 por el *Institute for American Strategy* reclamando un aumento en el gasto de armamentos (Shaheen, 1978:XVI). Más tarde, en 1977, una cadena produjo un telefilme, **Red Alert**, que recreaba la trama de **Dr. Strangelove** y **Fail Safe** con una variación reveladora: en el meollo, en lugar de la bomba H ahora encontramos reactores comerciales. Su argumento juega con la posibilidad de una explosión simultánea de todas las centrales del país por culpa de un fallo electrónico. El riesgo de accidente se ve agravado por la inflexibilidad de un directivo que actúa maquinalmente; pero esta vez, en lugar de un rígido

militar la responsabilidad recae en un especialista en centrales (Weart, ídem, p. 320). El trasvase a los gestores del átomo civil de la negatividad asociada antaño al militarismo (concretamente, sus automatismos) no puede ser más patente.

#### 4.1.14. La realidad copia al cine

A lo largo de la década de los '70, el presentimiento de los desastres asociados a la energía atómica, si bien remotos, fue calando lentamente en la opinión pública gracias a la prédica ecologista, amplificada por el cine y los demás medios de comunicación. Amplios sectores acogieron la idea técnicamente errónea de que un reactor podía explotar igual que una bomba (en verdad, el peor accidente posible sería la fundición del reactor, la ruptura de sus contenedores y la liberación a la atmósfera de material radiactivo) (Weart, 1988:305). La aprensión ante los riesgos de las centrales hizo mella en el talante de población de naciones decididamente pro-nucleares como Francia, donde pocos se habían opuesto a la creación de un arsenal nuclear propio (Rüdig, 1990:58), con especial repercusión entre los partidarios del desarme, que en un principio aplaudieron el uso pacífico de la energía atómica.

Los reveses de la industria nuclear no se circunscribían al campo de las percepciones públicas; estaba además la defección de Lilienthal y su enjuiciamiento del programa atómico por su dudosa rentabilidad económica y la falta de soluciones al problema de los residuos (Rüdig, 1990:61), y la disolución en 1974 por el Congreso de Estados Unidos de la poderosa AEC, cuyas potestades se redistribuyeron en distintos organismos. La drástica medida, que privó al *lobby* nuclear de un importante valedor ante la administración, revelaba la pérdida de entusiasmo de la clase política por esta alternativa energética.

A partir de los '70, el rechazo a las centrales ganó terreno en Europa (Gran Bretaña, Suecia, Francia, Alemania). En dichos países la protesta se centró en los residuos radiactivos. "En un nivel más alto se trataba de objeciones morales: ¿qué autorizaba a nadie a contaminar la tierra, a poner en peligro a animales inocentes, a hacer dinero a expensa de las futuras generaciones?", preguntaban los opositores (Weart, 1988:318). El énfasis en los deshechos de los reactores testimonia una curiosa evolución de la imaginería atómica: lo que al principio se veía como un peligro surgido del fondo de la Tierra (las connotaciones ctónicas y maléficas del uranio comentadas en el capítulo anterior) se transformó en un peligro que el hombre incrustaba en el seno del planeta, una "bomba silenciosa" de relojería que explotaría callada y continuamente en los próximos miles de años, según advertía en 1977 el escritor Peter Faulkner en *The Silent Bomb: A Guide to the Nuclear Energy Controversy*.

A mediados de los años '70 el vigor de la protesta en Estados Unidos condujo a la realización de referendos en California y siete estados más sobre moratorias en el desarrollo nuclear. "Todos fueron derrotados, a menudo por grandes mayorías" (Freudenburg & Rosa, 1988:23), en parte porque la Crisis del Petróleo de 1973 había aportado poderosas razones económicas a favor de las centrales. Mas el fracaso no desanimó al movimiento; en lugar de un reflujo definitivo se trataba de una primera medición de fuerzas, según se vio más tarde. En efecto, en 1977, los críticos se vieron fortalecidos por el abandono del programa de reactores a base de plutonio por el gobierno de Jimmy Carter, él mismo un ingeniero nuclear. Y en 1979 se produjo un acontecimiento decisivo que marcó el clímax de pánico en relación a los reactores e inclinó decididamente el fiel de la balanza del lado de sus adversarios: el accidente de la central de Three Mile Island (Pennsylvania).

En este evento, calificado del peor siniestro nuclear de la historia estadounidense, "una pérdida del refrigerante del reactor, algo que los expertos nucleares consideraban tan improbable como para ser casi imposible, demostró ser del todo posible. Llevó varias semanas enfriar el reactor hasta un nivel seguro. Durante ese tiempo, la prensa diaria y las cadenas nacionales de televisión recordaron al público de Estados Unidos varios de sus peores temores respecto de la energía nuclear" (Rosa & Freudenburg, 1988:24).

La cobertura del accidente resulta de particular interés para nuestra tesis, no tanto porque en la ocasión el sesgo anti-nuclear de la televisión escaló nuevas cimas, sino por ofrecer una de las muestras más claras del impacto de la filmografía en la Guerra de los Mundos Posibles por vía de la intertextualidad mediática. Para empezar, Walter Cronkite, el veterano presentador de televisión, apeló a la trajinada imagen de Frankenstein y su monstruo para ilustrar "la manipulación indebida de la Naturaleza" por el hombre para referirse a lo ocurrido en Pensilvania (Weart, 1988:371). Pero las deudas con los códigos del cine afloran en otro nivel, en el tratamiento visual dado por la cadena ABC, por ejemplo, en su insistente uso de la imagen de las torres refrigerantes durante la presentación de la noticia. "En la novela gótica, la amenaza a la paz, tranquilidad y felicidad se encarna en una ominosa estructura cerniéndose sobre la comunidad de gente simple (...) El castillo del Doctor Frankenstein en Transilvania, en un campo bucólico, sobre una aldea pintoresca, es el clásico escenario".

El rodaje y los ángulos de cámara explotaron de forma adrede tal imaginaria, "especialmente los días en que los corresponsales de la ABC hicieron reportajes sobre la



marcha con las masivas torres refrigerantes de la planta envueltas en neblina, asomando en el fondo (...) las tomas aéreas también capturaban una intrusión tecnológica en un marco rural" (Cit. Gamson & Modigliani, 1989:22). La cadena competidora CBS no va a la zaga; su esquema narrativo de los hechos "es un relato de aventura en la tradición de las películas del 'desastre atajado a tiempo' (....) En tales dramas, la gente responsable toma medidas concertadas para poner una desafortunada situación bajo control" (Gamson & Modigliani, ídem p. 24).

Semejantes 'préstamos' narrativos corroboran la apropiación por la televisión de estilos, estructuras y enfoques de la ciencia ficción. Ya habíamos reparado en ello a propósito de la cobertura de la Carrera a la Luna en la década de los '60; la novedad reside en que mientras antes el discurso televisivo se ceñía a los aspectos optimistas y espectaculares de la tecnología, ahora incorpora aquellos elementos alusivos al riesgo tecnológico.

Sin lugar a dudas, donde el uso mediático de referencias fílmicas en la cobertura de Three Mile Island alcanza nuevas cotas es en relación con **The China Syndrome**. La película toma su título de un escenario teórico de accidente manejado por los ingenieros nucleares, en el cual el combustible del reactor se funde en una masa incandescente que se hunde en el suelo, en dirección a las antípodas, es decir, hacia China, una posibilidad que el argumento se encarga de actualizar. La película se estrenó dos semanas antes del accidente, y cuando éste se produjo la prensa se percató al punto de las llamativas similitudes entre la trama y los hechos ocurridos en Pennsylvania. Enseguida la revista *Time* observó que, "de inmediato, los encargados de relaciones públicas empezaron a hacer declaraciones para dar confianza a la gente que parecían copiadas del libreto de **The China Syndrome**" (Hawkes, 1987:84). La coincidencia temporal entre acontecimiento real y ficticio era, indudablemente, casualidad; pero la prensa acentuó las semejanzas hasta disolver la frontera entre realidad y ficción.

La reacción de los medios ante el accidente fue analizada por Eliseo Verón, con eje en la prensa francesa. La revista *L'Express*, observa Verón, comienza con un reportaje titulado "La Profecía del Síndrome de China", introducido por el siguiente texto: "En la rotonda de vidrio que rodea la sala de control de una central estadounidense, una periodista y un camarógrafo terminan su visita. Como si se tratara de una intervención quirúrgica observan el desfile bien organizado de un puñado de jóvenes técnicos. De pronto se produce una vibración. Una especie de sacudimiento telúrico. En el interior de la burbuja los paneles de alerta emiten luces intermitentes. Los contadores Geiger se enloquecen. Suena una sirena de

alarma. Acaba de producirse una catástrofe en el corazón del reactor" (Verón, 1983:188). A continuación de esta descripción de lo que son las secuencias iniciales del filme, el texto enlaza con los hechos de Three Mile Island, garantizando con este 'montaje encadenado' el 'cumplimiento' de la profecía señalada en el titular: en su redacción guión fílmico y guión periodístico han quedado soldados de modo tal que la realidad parece dictada por la ficción.

No es el único caso; desde la izquierda, el periódico comunista *L'Humanité* se apropia del escenario provisto por **The China Syndrome** para elaborar su interpretación del accidente de Three Mile Island (centrada en establecer la culpabilidad de los empresarios), subrayando que el filme "denuncia la reacción de los responsables, que multiplican los esfuerzos para ocultar el considerable peligro" (Verón, ob. cit, p. 65). Más desenfadada, la portada de *Libération* incorpora un conocido icono de la ciencia ficción para ironizar sobre el descalabro de la tecnología nuclear estadounidense: Superman. Su dibujo, sobreimpreso a la fotografía de la central acompañado del titular "Él se encarga", constituye un claro índice de la reflexividad mediática acerca de la utilidad del material ficcional para elaborar sus mensajes informativos, evidente también en el guiño cómplice al lector, al cual se le supone la misma capacidad reflexiva para re-significar la ficción en función de la actualidad<sup>34</sup>.

Por último, interesa comentar la reacción de la prensa francesa de encuadrar la percepción del riesgo nuclear en Estados Unidos en la categoría de "psicosis atómica". La cadena de radio France-Inter dijo que la expansión de la industria nuclear en ese país "hoy provoca una verdadera psicosis de miedo. Psicosis reforzada, debe destacarse, por el estreno de la película **El Síndrome de China** (...) Esa película, que relata acontecimientos similares a los que se desarrollan en Pennsylvania, bate todos los récords de taquilla" (Verón, ídem, p. 160). La cadena TF1 tituló: "No hay catástrofe sino psicosis atómica en Estados Unidos". De fijarnos bien, veremos que los medios, al plantear la ecuación película catastrofista=psicosis colectiva, apelan a un referente cognitivo que no es otro que el de la "psicosis marciana" de Orson Welles de 1938, vale decir, otro evento construido mediáticamente y sobredimensionado por el alarmismo y la credulidad estadounidense.

<sup>34</sup> La propia película participa plenamente en el viraje reflexivo de los medios. Como señala Bordwell, en la trama de **The China Syndrome** tan o más importante que el hecho del accidente nuclear es la lucha de Kimberley, la presentadora de televisión, para conseguir y difundir sus exclusivas informativas. En el mismo plano de importancia figura el discurso sobre las luchas entre los distintos medios. "La televisión aparece como un medio limitado, contenido y manipulado (...) El cine, por el contrario, es inmediato (...) aparece como un medio realista y transparente" (Bordwell et alia, 1997:416). En el balance, el accidente nuclear sirve a los autores del filme de pretexto para replantear el duelo entre el cine de los años '70, rearmado con una conciencia crítica, y su vieja enemiga, la televisión, tachada de superficial y dócil a los poderosos.

Obviamente, estamos ante una maniobra de la prensa pro-nuclear francesa tendiente a escamotear la gravedad de la situación reduciéndola a una reacción emocional avivada por el sensacionalismo impenitente de los colegas de Estados Unidos. Pero la argucia pone de manifiesto otra cosa. Verón considera que "esta asociación entre la película y la psicosis contiene una implicancia importante: una ficción que relata un accidente nuclear podría tener tanto o aún más poder sobre el público que un accidente real. El discurso de la información ve aquí claramente su propia función en la construcción de lo real" (ibídem, p. 163). A nosotros nos interesa subrayar el juego de desplazamientos: de **The China Syndrome** a *The War of the Worlds*, del cine a la radio, del *thriller* político a la ciencia ficción, los medios recurren a los medios para criticar a los medios; y hablan de lo real a través de los géneros<sup>14</sup>.

Regresemos a las repercusiones del filme en Estados Unido. De entrada, suscitó reparos antes de su exhibición (y del accidente). La compañía "General Electric intentó ejercer censura pura y dura retirando su patrocinio del *show* (de Barbara Walters) porque Walters iba a entrevistar a Jane Fonda", denuncia Gilbert, el productor **The China Syndrome** (Zheutlin, 1979:5). Dos conspicuos integrantes del *lobby* nuclear, *Atomic Industrial Forum* y *Edison Electric Institute*, abrumaron a la prensa con informes técnicos advirtiendo que los hechos descritos por el filme todavía no estrenado jamás ocurrirían. Para su desgracia, el accidente desbarató su campaña y minó la credibilidad de sus previsiones.

"La película y su capitalización en el corto plazo por el movimiento antinuclear hizo que para la industria nuclear se tornase, más que difícil, imposible esconder Three Mile Island debajo de la alfombra" (Gallantz, 1980:22). Entonces, en una última jugada, la industria intentó desacreditar el celebrado 'realismo' de la película aduciendo que, "sin embargo, las consecuencias inmediatas en la vida humana, salud y propiedad fueron aparentemente insignificantes. Incluso las peores consecuencias imaginables (...) eran de por lejos mucho menos apocalípticas que las espeluznantes posibilidades de muerte para millones invocadas por la película" (Zwick, 1980:5). Claramente, era un argumento defensivo propio de

---

<sup>14</sup> Los préstamos del cine realizados por la televisión cuajaron en una serie de recursos expresivos, en una "retórica de la amenaza" que se convirtió en una convención de los documentales televisivos sobre riesgos de origen industrial. Destacan en ella el uso intencionado de ciertas imágenes con el fin de influir visualmente en el espectador, aunque el discurso oral del narrador mantenga la "neutralidad" periodística. Un ejemplo son las vistas bucólicas de parajes naturales que se ven de repente perturbados por la mole antinatural de una usina, planta o instalación, deudoras de los géneros del horror y la ciencia ficción (Corner et alia, 1990:40).

quienes carecían de un futuro de seguridad que oponer al escenario de aprensión instalado en el horizonte por el filme y los demás medios.

Aparte de su influjo en el modelado de la opinión pública, el otro hecho interesante de **The China Syndrome** concierne a los cambios habidos en la comunidad cinematográfica que hicieron factible su producción. La película fue producida por IPC Films, la compañía independiente de Bruce Gilbert, un antiguo activista contra la guerra de Vietnam (de hecho, su primera producción, **Coming Home**, abordaba críticamente las secuelas del conflicto entre los ex combatientes). IPC Films había nacido, explica Gilbert, "para hacer la clase de películas que Hollywood debería hacer pero no hace" (Zheutlin, 1979:2). Con **The China Syndrome** el productor perseguía varios objetivos, "desde tratar de convencer al público americano de no depositar enteramente su confianza en los expertos científicos, ni de diferir toda toma de decisiones a aquellos que supuestamente saben, hasta una crítica al bajo nivel del periodismo televisivo" (Zheutlin, ídem, p. 3).

A primera vista nos encontramos ante una reedición de lo ocurrido a finales de los años '50, con el surgimiento de un sector crítico en la comunidad cinematográfica volcado a concientizar sobre el riesgo nuclear, pero esta vez con el énfasis puesto en la denuncia del átomo civil. Pero había algo más que un retorno del pasado: en esta ocasión los individuos que hacían esas películas y ocupaban las instituciones cinematográficas se implicarían más a fondo y protagonizarían el proceso de debate y movilización por cuestiones nucleares -y quizás por un tema individual- más importante de la historia de Hollywood.

#### 4.1.15. La comunidad cinematográfica toma partido

El movimiento de Hollywood por la paz formaba parte de algo más vasto: una reanimación general de la Guerra de los Mundos Posibles. Paradójicamente, el conflicto de Vietnam, que distrajo la atención pública de la carrera armamentista por una década, tuvo mucho que ver en el reinicio de las operaciones en los campos de batalla del futuro. El fiasco de la intervención en el sudeste asiático suscitó deseos de revancha en un ala del *establishment* estadounidense, ansiosa por retomar la ofensiva en la confrontación con la URSS.

Sus doctrinarios juzgaban indispensable un rearme ideológico que superase la parálisis y desorientación reinante en la política exterior tras la derrota de Vietnam. Lograron primero que la administración Carter promulgase en 1980 la Directiva Presidencial 59, que ordenaba a las fuerzas armadas prepararse para una guerra nuclear prolongada (Franklin, 1988:195); y luego, con el triunfo electoral de Ronald Reagan, obtuvieron que su enfoque estratégico se

convirtiese en la postura oficial de Estados Unidos. Sus frutos inmediatos se hicieron notar en la aceleración de la carrera armamentista; en el bloqueo de los tratados de contención (p. ej. la no renovación del acuerdo de desmilitarización del espacio, caducado en 1982); en la adopción de una estrategia que contemplaba una victoria en una guerra nuclear prolongada, la militarización espacial, y en el despliegue en Europa de los misiles tácticos Pershing II (*euromisiles*) en respuesta a los SS20 soviéticos emplazados por el Pacto de Varsovia.

El retorno a la tensión reflató la pesadilla de la III Guerra Mundial y provocó una reacción de masas en los países de la OTAN, que sacó de su letargo a la campaña por el desarme. En Alemania y Gran Bretaña la ciudadanía manifestó activamente su hartazgo de vivir en hogares designados *Ground Zero* por los estrategas. En Estados Unidos el malestar se expresó en el movimiento por el congelamiento (*freeze*) de los arsenales de las potencias y produjo un gran acontecimiento político en 1982, cuando a instancias de sus activistas se celebraron referendos en nueve estados que aglutinaban a la cuarta parte de la población y la moción *Freeze* ganó en ocho de ellos. El fervor pacifista heredó a la conservadora Iglesia Luterana con la Iglesia Católica (en un país donde, desde el macartismo, la postura antinuclear acarreaba el sambenito de izquierdismo, la bendición clerical a la lucha por el desarme daba la medida del giro acaecido en la opinión pública)<sup>35</sup>. La movilización tuvo su cenit en junio: bajo el lema del rechazo a las armas nucleares un millón de personas desfilaron en Manhattan en la mayor marcha de protesta registrada en la historia nacional.

Un factor importante de la protesta pacifista lo aportó la noción de *invierno nuclear* elaborada por un grupo de científicos, entre ellos el popular astrofísico Carl Sagan (Williamson, 1985:414). Ellos presentaron una hipótesis del "peor escenario" bélico, a la usanza de los estrategas militares, con la novedad de introducirle un enfoque ambiental. En su elaboración emplearon modelos simulados de las grandes cantidades de humo, polvo y partículas que inyectaría en la atmósfera la conflagración nuclear, una derivación de las técnicas prospectivas desarrolladas por los futurólogos de la *RAND Co* al servicio de fines diametralmente opuestos. Mediante esos elementos diseñaron un mundo posible donde las

---

<sup>35</sup> En los albores de la Guerra Fría, el catolicismo adoptó una postura extremadamente conservadora, apoyando el macartismo y la carrera armamentista. Lo mismo hicieron los mormones y la mayoría de los protestantes, salvo un pequeño número, especialmente los cuáqueros, que se opusieron al militarismo. Este apoyo a la política oficial comenzó a resquebrajarse a raíz del conflicto de Vietnam y, a finales de los '70, se transformó en oposición abierta: en 1979 los mormones, tradicionalmente republicanos, rechazaron y derrotaron el plan de despliegue de los misiles móviles MX; y en 1983 los obispos católicos aprobaron una carta pastoral rechazando la doctrina nuclear de Reagan (Davidson, 1983).

cenizas y los incendios provocados por el intercambio de misiles soviéticos y americanos oscurecían el cielo, causando el enfriamiento catastrófico de la biosfera.

En el plano político, el concepto de *invierno nuclear* tuvo dos efectos: a) desbaratar el argumento gubernamental de que la nación sobreviviría a un conflicto atómico prolongado; y b) proporcionar a la protesta un escenario "de combate" científicamente respetable. Las sombrías previsiones de Sagan y sus colegas se vieron reforzaron con la intervención de los nuevos actores que se sumaron a la lucha de los futuros, los médicos participantes en la conferencia de 1980, convocada en San Francisco por *Physicians for Social Responsibility* bajo el título "*The Last Epidemic: Medical Consequences of Nuclear Weaponry and Nuclear War*". Haciendo uso de la joven disciplina de la medicina predictiva (v. Verdier, 1996), este grupo de especialistas presentó un cuadro devastador de los efectos en la salud humana de una guerra termonuclear, con particular énfasis en la previsible impotencia de los sistemas sanitarios para atender a las víctimas de la contienda<sup>36</sup> (la misma disposición a intervenir en la confrontación de futuros motivaría la fundación en 1980 de *International Physicians for the Prevention of Nuclear War*, Barnaby, 1997.)

¿Y Hollywood? La industria del cine se inclinó masivamente a favor del movimiento por el 'congelamiento'. En la comunidad cinematográfica de California "no hay nivel ni nicho en el cual no exista algún grado de preocupación o actividad o implicación", decía el productor-director Tony Bill (Taylor, 1982:58). Paul Newman, Liza Minelly, Joanne Woodward, Jill Calyburgh, Sally Field, una multitud de primeras figuras, incluso la hija actriz del presidente Reagan, Patti Davis, participaron en tareas proselitistas. En torno a los artistas se aglutinó un grupo de profesionales de la industria llamado *Intermedia: Communicators for Social Responsibility*, promovido por Claire Townsed, vicepresidente de producción de la XXth Century Fox, con el propósito de apoyar la moción *Freeze*. Esto no quitaba que se siguieran produciendo realizaciones militaristas del tipo de la *remake* de **Enola Gay** (1980), justificando el bombardeo de Hiroshima en beneficio del 'rearme moral' reaganiano; pero por primera vez esas obras iban a contracorriente del espíritu dominante en la gente del cine<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> En realidad, *Physicians for Social Responsibility* se había formado en Estados Unidos en los años '60, donde había tenido una actuación importante en el debate sobre la presencia del estroncio-90 en los niños. En el período subsiguiente al fin de los ensayos nucleares atmosféricos, la organización había languidecido. Su renacimiento tuvo lugar en la segunda mitad de los '70, bajo el enérgico liderazgo de Helen Caldicott, que también dirigía *Women's Action for Nuclear Disarmament*. Los dos grupos desplegaron gran protagonismo en la controversia de los euromisiles y en el movimiento *freeze*. Barnaby, 1997.

<sup>37</sup> En esos años corría por Hollywood un rumor referido al rodaje de **The Conqueror**, realizado en 1954 en el desierto próximo a St. George, el pueblo de Utah expuesto a la "lluvia radiactiva" de los ensayos de aquellos

De las motivaciones de los activistas de Hollywood nos suministra una pauta el testimonio de la actriz de televisión Lorna Patterson: "El año pasado leí un artículo que me sacudió la mente. Decía que el gobierno estaba tratando de prepararnos a la idea de que podemos sobrevivir un ataque nuclear, y pensé: esto es demencial. Fue entonces cuando comprendí que si yo salía y lo decía, más personas podrían salir también" (Taylor, ídem, p. 58). Sucintamente, sus palabras ponen al descubierto el mecanismo movilizador: las autoridades le quisieron imponer un futuro posible -la guerra termonuclear limitada- y ella lo rechazó, y tradujo su rechazo en una acción de protesta.

En junio de 1982, en la concentración en Nueva York, una columna de la comunidad cinematográfica marchó bajo la bandera "Actores Intérpretes por el Desarme Nuclear". A la cabeza figuraba Orson Welles, la persona con la que iniciamos nuestra investigación (Taylor, 1982:589). Su presencia allí adquiere un valor simbólico, pues la suya es una trayectoria individual que personifica la deriva de los medios, de sus miembros y del imaginario futurista: quien comenzara su carrera conmocionando Nueva York con un apocalipsis de ciencia ficción, participa, más de 40 años después, y en la misma ciudad, en el rechazo masivo a las terroríficas imágenes de futuro emparentadas, sin embargo, con aquellas por él utilizadas para asustar a los oyentes. Entonces Welles generaba el pánico desde los medios y los neoyorquinos huían despavoridos; ahora Welles y los neoyorquinos plantan cara al miedo creado por el gobierno y amplificado por los medios. El ciclo encierra una enseñanza: los medios no sólo recrean la protesta; también son parte de la protesta misma<sup>38</sup>.

El desenlace de los referendos de 1982 no tenía más que una lectura: la mayoría de los estadounidenses rechazaba la apuesta de la Administración Reagan por la diplomacia de *brinkmanship*. El rotundo pronunciamiento de la ciudadanía socavaba los cimientos de los futuros hegemónicos, bastante corroídos tras cuatro décadas de Guerra de los Mundos

---

años. La versión ampliamente difundida mantenía que más del 50 por ciento de los actores y equipo de filmación habían muerto del cáncer, incluyendo a John Wayne y Agnes Morehead. Cierto o falso, la historia refleja de algún modo el estado de ánimo en la comunidad cinematográfica a finales de los años 70. Nosotros también hemos sido víctimas del Estado Nuclear, venía a decir el rumor (Fradken, 1989:145).

<sup>38</sup> La protesta cobró una forma específicamente cinematográfica con **The Atomic Cafe**, un film de "contra-propaganda" estrenado en 1982. La obra apelaba a la generación del **Baby Boom**, criada entre ejercicios de defensa civil y ofertas de refugios antinucleares; y les mostraba el absurdo de su infancia con el propósito de prevenirles contra la existencia continuada tanto de la amenaza atómica y de la renovada propaganda belicista. Para ello recurría al montaje de trozos de documentales militares y de la AEC para destacar, a la luz de los conocimientos del momento, las mentiras que hilvanaban el discurso de la carrera armamentista.

Posibles<sup>39</sup>. Reagan y sus ideólogos se vieron apremiados a responder al reto, so pena de afrontar un serio cuestionamiento político. La respuesta llegó, y en ella la ciencia ficción tuvo un papel más descollante que en las anteriores jugadas en la contienda de los futuros.

#### 4.1.16. Estrategia de ciencia ficción

En 1940, la compañía Warner Bros produjo un filme de espionaje con elementos de ciencia ficción, *Murder in the Air*. Relataba la lucha por "la más terrorífica arma jamás inventada", el Proyector de Inercia, un dispositivo lanza-rayos capaz de detener en el aire a los aviones en un radio de cuatro millas. Fruto del ingenio estadounidense, se trataba de un arma defensiva contra agresiones extranjeras, lógicamente codiciada por los espías enemigos. Afortunadamente, el agente federal Brass Bancroft se las arreglaba para desbaratar sus planes y conservar el arma en poder de Estados Unidos (Vaughn, 1994:77). Así resumida, la película, una enésima representación de la fantasía del arma definitiva, carecería de interés de no ser por la identidad de quien interpretaba a Bancroft: un actor llamado Ronald Reagan.

Cuarenta y tres años después, en marzo de 1983, el mismo individuo, ahora en el solemne papel de presidente de Estados Unidos, profiere un discurso inspirado en la imaginería de aquella película, esto es, el histórico sueño nacional de un sistema de defensa que haría obsoletas a las demás armas -reafirmado incansablemente en el cine de ciencia ficción, según hemos apuntado. La propuesta presidencial asignaba prioridad estratégica a la creación de una red de satélites que cubrirían el cielo y cuyos rayos láser destruirían en vuelo a los misiles enemigos lanzados contra Estados Unidos. Inmediatamente, el proyecto denominado SDI (siglas de *Strategic Defense Initiative*) es bautizado por los críticos *Star Wars*, una alusión al filme homónimo de George Lukas. El apodo es desdeñoso y pretende ridiculizar la propuesta tildándola de fantasiosa. Sin saberlo, sus detractores entran en el juego de Reagan y dan un paso más a la entronización de la ciencia ficción en parámetro de la política oficial.

Las visiones de Reagan, propias de un catálogo de guiones de ciencia ficción, encajaban en el escenario de indefensión agitado años atrás por el *Commitee on the Present Danger*, un

---

<sup>39</sup> Una encuesta de octubre de 1983 realizada en Europa y Estados Unidos acerca del uso de las armas nucleares, reveló que la doctrina del Primer Golpe (*First Strike*), la estrategia oficial de la OTAN desde 1966, sólo era apoyada por el 8% de los encuestados (4%, si se quitaban a los estadounidenses). "Sintetizando, puede verse que la OTAN enfrentaba y continuaría enfrentando un problema de credibilidad, con muy poca gente apoyando el núcleo de su plan de defensa, concretamente, el Primer Golpe de armas nucleares en respuesta a un ataque con armas convencionales" (Marsh & Fraser, 1989:45-46).



*think-tank* en cuyo discurso sin costuras se reconocían argumentos de las novelas de guerras futuras y vestigios de la retórica belicista de los años '50. La filosofía de este grupo, integrado por Reagan y Edward Teller entre otros, fue sintetizada por Franklin del siguiente modo: "Ellos nos aventajan en ciertas armas, por eso necesitamos un programa de choque para equiparnos. Nosotros tenemos la delantera en ciertas armas, por lo que deberíamos explotarla al máximo para proteger la paz y la libertad. La seguridad americana está en grave peligro; restaurarla requeriría una mastodóntica acumulación de medios de defensa, incluyendo una nueva generación de súper armas" (Franklin, 1982:195).

Discursos similares habían circulado en tiempos de Eisenhower, con eje en el *bomber-gap*; y durante la administración Kennedy, en el *missile-gap*. La aportación reaganiana consistió en la noción *Window of vulnerability* (ventana de vulnerabilidad), referida a la exposición del suelo patrio a los misiles soviéticos. Y en las tres ocasiones, siempre figuraba Teller con sus soluciones de alta tecnología; primero defendiendo la bomba H como el "arma definitiva"; ahora promoviendo la SDI como el arma definitiva contra las anteriores "armas definitivas".

El anuncio de Reagan tomó por sorpresa incluso a sus expertos, que no sabían cómo ni dónde sustentar el proyecto; de hecho la mayoría de los asesores republicanos no creían en su viabilidad. A Reagan tales objeciones no le importaban; lo suyo era un magistral golpe de relaciones públicas en la psicología del público, un frente esencial de la Guerra Fría. "Hacia los años '80 resultaba claro a todos los analistas cuidadosos que la política nuclear tenía menos que ver con armas físicas que con las imágenes que inspiraban" (Weart, 1988:383). Reagan lo sabía muy bien; y algunos de sus adláteres, en perfecta sintonía con él, acudieron a reforzar sus palabras con propuestas todavía más fantásticas. Así, el Dr. Keyworth, su consejero científico, anunció: "Crearemos (...) una cúpula simbólica sobre el Este que evite la salida de los misiles balísticos (...) una cúpula con filtraciones (...) es de una eficacia más que suficiente como disuasivo contra un primer ataque" (Thompson, 1985:90), palabras que evocan paisajes cinematográficos del tipo del escudo magnético de Metaluna de *This Island Earth*, y de la bóveda aislante de la Ciudad de la Cúpula de *Logan's Run*<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> En un texto de divulgación de las últimas tendencias bélicas, el autor comenta que "la guerra en el espacio se consideraba propia de obras de ciencia ficción como la película *This Island Earth*, el equivalente de *Star Wars* de 1954. En esta fotografía vemos una batalla espacial cerca del extraño planeta Metaluna bombardeado con rayos láser y meteoros dirigidos desde el espacio. ¿Podría ser una realidad el día de mañana?" (Barnaby, 1985:97). La fusión de realidad y ciencia ficción no es privativa del ámbito estadounidense. *La Guerre en Face*, un programa especial de la televisión francesa de 1985, discretamente pro-nuclear, alude a la propuesta

Era sólo el inicio de un impresionante despliegue de política-ficción. Meses después del discurso presidencial, un anuncio televisivo emitido por la cadena CBS con el patrocinio de las compañías aeroespaciales de defensa, muestra a un niño señalando su cama y su casa; luego, un arco iris abraza toda la esfera celeste; y a continuación una voz explica que el arco iris es el escudo estelar, la SDI que protege la casa del niño de los misiles (Kluge, 1986).

Semejantes visiones se alejaban totalmente del apacible imaginario amasado por la NASA, centrado en la exploración y colonización de los astros<sup>41</sup>. La guerra espacial pertenecía por derecho propio a la ciencia ficción; y de ella sacaba su inspiración el influyente manifiesto *High Frontier*, del teniente general Daniel O. Graham, donde se preveían cientos de estaciones de batallas orbitales rodeando el globo, cada una armada con docenas de misiles. Este texto fundacional de la nueva diplomacia se apropiaba del concepto de Nueva Frontera lanzado por Kennedy, y le daba la vuelta para convertirlo en su opuesto: mientras éste suponía un movimiento expansivo hacia el Cosmos -una versión ampliada de la conquista del Oeste-, el concepto de *High Frontier* partía de la acepción más defensiva de frontera, entrañando el atrincheramiento de la Humanidad -el 'mundo libre'- dentro de una malla de torres de vigilancias espaciales<sup>42</sup>. Este paisaje de aislamiento planetario se correspondía con el sentimiento de oclusión celestial observado en el cronotopo de la filmografía tardía.

Decididamente, la Guerra de los Mundos Posibles evolucionaba bajo el principio de la ciencia ficción, y de ello no escapaban ni los científicos ajenos a la SDI: "Tarde o temprano, espejos americanos de combate, estaciones láser de batalla, aeronaves y plataformas tripuladas de ataque cohabitarán los cielos con sus contrapartes soviéticas. Láseres orbitales fabricados en California serán estrechamente seguidos por minas espaciales hechas en Yaroslav (...) Entonces se juzgará imperativo el desarrollo de armas que puedan atacar las

---

de Reagan mediante dibujos animados, con el resultado de equiparar la SDI a un videojuego (Puisseux, 1987:40).

<sup>41</sup> Lo cierto es que los republicanos nunca habían compartido el entusiasmo de Kennedy y Johnson por los viajes espaciales tripulados, el corazón de las visiones utópicas de la NASA. Fue a partir de la presidencia de Reagan que los republicanos descubrieron la conveniencia de reconvertir el esfuerzo espacial en un subcapítulo de la carrera armamentista, dándoles usos bélicos al programa del transbordador (Penley, 1997:25).

<sup>42</sup> ¿Cómo no comparar estas visiones con la propuesta enunciada a principios del siglo XX por Nikola Tesla, el científico estadounidense rival de Edison, de construir 'una invisible Muralla China de Defensa' basada en 'un rayo de un ciento de millonésimo de centímetro cuadrado de diámetro' que haría a América 'absolutamente impenetrable contra cualquier ataque aéreo'. Esos rayos 'que todo lo penetrarían' serían emitidos desde el espacio por voltajes enormes para ejecutar 'su misión de destructividad defensiva' (Franklin, 1982:202). Décadas más tarde, las visiones de Tesla serían recogidas por la SDI, y fusionadas indiscriminadamente con imágenes futuristas provenientes de la ficción científica.

minas antes de que éstas ataquen a los láseres previstos para atacar los ICBMs que sean lanzados para atacar ciudades y silos. (...) La tierra misma se habrá convertido en una gigantesca bomba orbital". Quien formulaba tan fantásticas previsiones no era un comparsa de Reagan; por el contrario, se trataba de William E. Borrows, director del *Science and Environmental Reporting Programme* de la Universidad de Nueva York, un científico alarmado ante la militarización espacial promovida por el gobierno (Thompson, 1985:129).

Por supuesto, había quienes se negaban a discutir en ese terreno por considerarlo infantil, como William Scogio, un científico de la NASA que dijo de los planes del presidente Reagan: "Él se crió con todas esas viejas películas de Buck Rogers. Creo que no podemos librarnos de ello" (Thompson, 1985:27). Pero Scobie se equivocaba al considerar a Reagan simplemente un ex actor al que su cinefilia le impedía distinguir la realidad de la ficción. El presidente dominaba perfectamente las mitologías populares a las que apelaba, y sabía, como la mayoría de sus conciudadanos, que el Jedi, el personaje positivo de *Star Wars*, "utiliza la Fuerza para el conocimiento y la defensa, nunca para el ataque", en palabras de George Lukas, el director (Brosnan, 1991:199). Por eso, con un afinado conocimiento del terreno que pisaba, Reagan declaró en marzo de 1985 en el *National Space Club*: "La Iniciativa de Defensa Estratégica (...) no es para la guerra. Es para la paz. No es para la represalia, es para la prevención. No es para el miedo, es para la esperanza, y en esa lucha, si me perdonan apropiarme de la línea de un filme, la Fuerza está con nosotros" (Thompson, 1985:97).

Con el guiño a un público familiarizado con el cine de ciencia ficción, Reagan situaba a su programa anti-misiles del lado del Bien, representado, en la película más taquillera de la historia, por el Jedi, la Fuerza y las armas de rayos. Para consternación de sus adversarios, Reagan y su Estado Mayor en la guerra de futuros se crecían en los universos aparentemente pueriles de *Star Wars*<sup>43</sup>. La apelación a la película de Lukas en nombre de

---

<sup>43</sup> Briton analiza la ideología de los filmes de la Época Reaganiana, entre ellos *Star Wars*, *The Deer Hunter* y *Riders of the Lost Ark*, y señala la presencia de un núcleo de valores activos en las realizaciones del período 1976-1986, a saber: nostalgia de un tiempo idílico de pureza juvenil (los años '50); recuperación de la distinción neta entre el Bien y el Mal; reivindicación de los valores tradicionales estadounidenses. En *Star Wars*, concretamente, distingue las siguientes operaciones discursivas: separación entre la tecnología buena y la mala; recuperación del espíritu democrático y anticolonialista en la lucha contra el Imperio fascistoide; revitalización de la épica de los filmes de aviación previos al cine de bombardeos; y, en última instancia, exaltación de las virtudes personales (la Fuerza) por encima de la parafernalia militar tecnológica. Briton ve aquí las huellas de un proceso de elaboración del trauma de Vietnam, mediante operaciones de proyección y desplazamiento. Por nuestra parte, añadimos que también se percibe en ellos una tentativa por exorcizar el complejo cultural nuclear, con el retorno a la "ética" de la II Guerra Mundial, un conflicto todavía humanizado en comparación con la automatización total prescrita por la doctrina MAD.

causas oficiales fue reiterada por el jefe científico de la SDI, Gerold Yonas, quien inventó el 'Concepto Jedi' para describir un estado de "globos ígneos de plasma -una nube de electrones y núcleos atómicos altamente energetizados- casi a la velocidad de la luz" (Thompson, 1985:130). Y se repitió en un anuncio del *lobby* aerospacial en la revista *Barron* del 30 de abril de 1984, que promovía la SDI proclamando: "La Fuerzas está con Ellos. La Defensa *Star Wars* beneficiará a un montón de Compañías" (Franklin, 1988: s/n).

¿Realmente sólo viejas y ridículas películas de Buck Rogers? Mas bien se trataba de la reedición sofisticada de la 'guerra psicológica' de los años '50. "Otro alto cargo del Departamento de Defensa admitió que la política de Reagan de ganar una guerra nuclear no era una política real sino que fue realmente establecida 'por razones perceptivas'. Esto quería decir impresionar a los aliados tanto como a los enemigos" (Gray, 1997:154). A Edward Thompson le debemos una aguda disección de la ideología subyacente a estos pases de mano verbales, junto con el reconocimiento de su eficacia: "*Star Wars*, con sus destellos futuristas, codifica fuerzas ideológicas que actúan en su propio derecho. No deberíamos descartarlas como meras imposturas retóricas (...). El genio de *Star Wars* es ofrecer una defensa tecnológica que no requiere resolución política ni modificación de posturas ideológicas -de hecho, ningún ejercicio político del todo" (Thompson, 1985:139).

La astucia populista de Reagan radicaba en proponer lo que amplios sectores estadounidenses querían oír: una utópica *pax americana* con ornato *high-tech*, basada en armas todopoderosas y fronteras inexpugnables. De las anteriores administraciones sólo le separaba el estilo, pues mientras Kennedy trufaba sus discursos con frases de H.G. Wells, él apelaba a la ciencia ficción más popular, la de batallas intergalácticas y duelos con espadas de rayos, a su entender más eficaces para librar la batalla por la hegemonía del futuro.

Así, la Serie B fue movilizaba por el Comandante en Jefe de las fuerzas armadas estadounidenses para ayudarle a convencer a la población de sus intenciones pacíficas: "Cuando uno se para a pensar que todos somos criaturas de Dios, cualquiera sea el lugar donde cada uno viva, no puedo evitar el decirle (al líder soviético Gorbachov, P. F.) que sólo pensase en cuán fácil podría ser su tarea y la mía en estas reuniones que mantenemos si repentinamente hubiera una amenaza a este mundo procedente de otro planeta fuera en el Universo" (Smith, 1987:25). Nótese que Reagan ora recurre al universo de *Star Wars* para su política de fuerza hacia los soviéticos, ora apela al argumento de *The War of the Worlds* para dar una muestra de fe pacifista de cara a las negociaciones con Gorbachov. Evidentemente, el presidente de Estados Unidos se mueve a sus anchas por los escenarios

de la ciencia ficción y sabe sacar de su repertorio lo que mejor le corresponde a cada coyuntura.

Como Reagan, Thompson asignaba gran importancia al combate simbólico entre mundos posibles y exhortaba a los pacifistas a participar en él con todas sus energías imaginativas. Las fuerzas progresistas, aseveraba, "deberíamos proponer alternativas a *Star Wars* que reivindicuen las aventuras espaciales para la paz y la cooperación internacional (...) En un período de reconciliación de las superpotencias una gran empresa espacial internacional podría expresar un sentimiento de comunidad global" (Thompson, ídem, p. 149). Hoy sabemos que su prédica a favor de una suerte de *Star Trek* internacional y pacífico no tuvo seguidores. Los adversarios al programa de Reagan prefirieron centrarse en el trasiego de imágenes distópicas de ciencia ficción con la intención de minar en su fundamento a la SDI.

Tal era la táctica seguida por la *Union of Concerned Scientists* cuando sus portavoces decían, a fin de ridiculizar la fatuidad tecnológica que animaba la SDI, que "un pelotón de selenitas hostiles armados con hachas" podría haber convertido el alunizaje de la misión Apolo, el orgullo nacional, "en un desastre" (Thompson, 1985:9), una imagen que reflota el aciago encuentro de los astronautas con los marcianos trogloditas de *Rocketship XM*. Expresiones retóricas de ese estilo indican que los oponentes ya habían elegido armas: la pugna de los futuros se libraría con los códigos de la ciencia ficción<sup>44</sup>. Es lo que harán los miembros de la comunidad cinematográfica: enfrentar al Gran Comunicador en su terreno.

#### 4.1.17. El cine responde a Reagan

Al recurrir sorpresivamente a un sofisticado *remake* del mito del "arma definitiva que acabaría con la guerra", Reagan consiguió recuperar la iniciativa, además de sacudirse la acusación de belicista y confundir, cuando menos, al movimiento pacifista. Los editores del *Bulletin* se percataron inmediatamente de la situación y, significativamente, el "Reloj del Juicio Final" avanzó hasta cuatro minutos antes de medianoche (Moore, 1995:10). Entonces el cine y la televisión contraatacaron, y lo hicieron remozando el sub-género del holocausto.

<sup>44</sup> De la querella no se abstuvieron los escritores de ciencia ficción. Aquellos "directamente ligados a la industria aerospacial han sido figuras centrales en la campaña, revolviendo infatigablemente ficción y no ficción en la glorificación de *Star Wars*. Ben Bova, por ejemplo, era editor técnico de Martin Corporation y gerente de *marketing* de Avco Everett Research Laboratory antes de convertirse en el influyente editor de *Analog* y luego de *Omni* (revistas de ciencia ficción y divulgación, P.F.), que se volvió un órgano vital para la propaganda de las armas espaciales" (Franklin, 1982:200). Los autores más liberales la rechazaron de plano: Arthur C. Clarke la calificó de "tecno-porno" e Isaac Asimov dijo: "No creo que *Star Wars* sea factible ni que nadie se la tome en serio. Es sólo una artimaña para llevar a los rusos a la bancarrota. Pero también nosotros quebraremos. Se parece mucho a un empate a lo John Wayne" (Thompson, 1985:136).

La primera realización en oponer un escenario directamente enfrentado a las visiones reaganianas fue **Wargames**. La película, centrada en un fallo electrónico en la defensa estadounidense, se basaba en un hecho comprobado de alerta militar accidental: en noviembre de 1979, el súper ordenador NORAD, escondido en el interior de una montaña en Colorado desde donde controlaba las rampas de lanzamientos de misiles, por poco no precipita un conflicto mundial de consecuencias impredecibles. De improviso, el "cerebro" electrónico informó al comando de la Defensa de la aproximación de misiles soviéticos. Un control de emergencia comprobó que los radares no detectaban ningún cohete. "Posteriormente se descubrió que la crisis la había provocado una cinta de un 'juego de guerra' introducida accidentalmente en el ordenador NORAD" (Franklin, 1982:208).

El evidente parecido de esta falsa alarma con el 'juego de guerra' relatado en la película obedecía a un objetivo calculado. La co-productora, Lisa Weinstein, lo explicó en los siguientes términos: "Crecí en Inglaterra en los años '50, y allí había un poderoso movimiento contra la Bomba, por eso he sido muy consciente de ese asunto desde entonces. Es algo que me aterroriza". De su película dijo: "No es realmente un filme sobre la guerra nuclear, aunque hace una fuerte declaración contra la guerra nuclear (...) Es una película heroica. El personaje principal termina salvando al mundo de la guerra nuclear, ve algo que los adultos son incapaces de ver y hace algo por ello" (Farber, 1982:41). La historia se repite: Weinstein, una adolescente en la Gran Bretaña de los años '50, recrea, de adulta, los argumentos del cine de aquella época, y procura poner a los niños en ejercicio de la función heroica frente a la irresponsabilidad de los mayores. Y al hacerlo Weinstein va más allá de la repetición, pues al producir esa película con "mensaje" cumple en cierta forma la acción admonitoria asignada a los niños por los filmes de Serie B.

A **Wargames** le siguió **The Day After**, un telefilme de la cadena ABC expresamente dirigido a socavar la confianza en la supervivencia a la guerra nuclear alentada por el gobierno de Reagan. De los propósitos de los productores -los ejecutivos de la ABC-, nos informa el guionista Edward Hume: "Stu Samuel dijo que quería educar a la gente de cómo sería la guerra nuclear". Hume añade que "la mayoría de la gente no tiene idea de la enormidad de esas armas y de cuán suicidas son. Mi objetivo es dar información que se añada en cada conversación en relación al asunto de las armas nucleares". A su vez, Nicholas Meyer, el director, expresó que "la película te dirá muy claramente lo que sucederá en el caso de una guerra nuclear, y la respuesta es que todos morirán. Sentí una

obligación moral hacer esto, como un gigantesco anuncio de servicio público" (Farber, ídem).

A grandes rasgos, la respuesta de los cineastas reeditaba el disconformismo de principios de los años '60, con **Wargame** y **The Day After** en el lugar de **On the Beach**, **Dr. Strangelove** y **Fail Safe**. Efectivamente, ciertos aspectos se repetían, pero esta vez el prestigio social del cine de ciencia ficción, la consciencia pública del valor de los futuros, la confrontación de mundos posibles, todo el juego se había vuelto más claro, desembozado y riguroso. Los escenarios fílmicos aludían directamente a los horizontes políticos, dando lugar a turnos de réplica y contrarréplica, como el debate emitido por la ABC después del estreno de **The Day After** en la pantalla en 1982. En ese espacio televisivo se le dio la palabra a un panel formado por representantes del gobierno. Con ecuanimidad periodística, la cadena, tras dar a los campeones del desarme la oportunidad de defender su postura, concedía el turno de respuesta a sus oponentes en la Guerra de los Mundos Posibles.

Durante la transmisión, el teniente general Brent Scowcroft, jefe de la comisión presidencial sobre emplazamiento de los misiles MX, defendió la necesidad "de integrar nuestros programas de sistemas de armamentos y controles de armas para reducir las posibilidades de guerra nuclear"; Robert McNamara, ex Secretario de Defensa de Johnson, transmitió sus dudas acerca de si las armas nucleares podrían eliminarse en las décadas venideras, y mantuvo que 'tenemos que ser más audaces' en impulsar las propuestas de control de armas; y el ex Secretario de Estado Henry Kissinger criticó las motivaciones de la película, y preguntó "¿Se supone que vamos a hacer política aterrizándonos a nosotros mismos?" (O'Toole, ídem, p. 195). Por su parte, el Secretario de Estado, George Shultz, procuró capitalizar el mensaje de la película -el horror de la guerra- a favor de la política gubernamental, al tiempo que contrarrestar la imagen belicista asociada a ella. "El punto que estoy tratando de aclarar es que, además de tener esa política de equilibrio y disuasión, tenemos una política de reducción. Y los esfuerzos del presidente Reagan por manejar ese problema, la reducción de las armas nucleares, han figurado a la cabeza de las prioridades. Una reducción hasta llegar a nivel cero (...) Lo que deberíamos hacer es unirnos y apoyar, y creo que la gente lo está haciendo cada vez más, la idea de reducir el número de esas armas. Por supuesto, eso significa que debemos persuadir a la Unión Soviética de disminuirlas junto con nosotros" (O'Toole, 1984:186). Con su gramática parda Schultz apelaba a la vieja táctica de resemantizar a su favor un escenario adverso que goza de predicamento popular.

La talla de los panelistas, figuras de alto rango en la estrategia del gobierno, da la pauta del valor político dado por las autoridades al filme y a su repercusión en una opinión pública constantemente interpelada por los portavoces de los antagonistas. Una preocupación similar reflejó la actitud del ministro británico de Defensa, Michael Heseltine, expresada al día siguiente de la emisión televisiva de **The Day After** en Gran Bretaña. Heseltine, comprometido con la política de despliegue de los *euromisiles*, exigió un "derecho a réplica" ministerial y recorrió los estudios de televisión denunciando a la obra de pieza de propaganda anti-nuclear (Porrit & Winner, 1988:211). Por su parte, los soviéticos, repitiendo el gesto de décadas atrás en ocasión de **On The Beach**, celebraron el didactismo de la pieza por enseñarle a los estadounidenses el horror de la guerra atómica (Yakovlev, 1987:321).

Lo antedicho resulta muy instructivo acerca del impacto de la película en la cúpula dirigente implicada en el escenario *Star Wars*. Mas, ¿qué ocurría con la audiencia televisiva? En lo concerniente a su recepción entre los espectadores nos informa el estudio de efectos realizado por Feldman y Sigelman (1985), un trabajo de suma utilidad para nuestra investigación por cuanto: 1) analiza las repercusiones de un evento comunicacional extraordinario, un telefilme visto por más de 100 millones de espectadores; 2) la obra estudiada versa de los estragos de un ataque nuclear en la población civil de Kansas City; 3) aplica una metodología basada en encuestas realizadas antes y después del pase de la obra, lo cual permite medir su impacto en diversos planos de la conciencia de los entrevistados; y 4) sus conclusiones tocan directamente la cuestión que nos interesa: la influencia de la película en el posicionamiento de los espectadores frente al debate estratégico del momento.

Feldman y Sigelman pretenden polemizar con las conclusiones de otras encuestas de efectos, según las cuales **The Day After** habría provocado en la audiencia un ínfimo cambio de actitudes respecto de la política nuclear de Reagan o de la oposición. En una palabra; la película no modificó un ápice la postura previa de quienes la vieron. "No logró cambiar los puntos de vista existentes sobre el horror de la guerra nuclear, la necesidad por controles de armas mutuos y la estrategia de disuasión", resumen los investigadores (1985:557). Tales resultados, además de dar por tierra con los fines concienciadores perseguidos por los autores del telefilme, relativizarían la incidencia de las películas en sus receptores. Este aserto constituye el punto de partida que Feldman y Sigelman se ocuparán de problematizar.



Consecuentemente, la investigación fue diseñada con cuidado de distinguir tres efectos específicos: a) el impacto en las actitudes (valoración de un asunto); b) en las cogniciones (cambios en el conocimiento de un asunto), y c) en la prominencia (el nivel de importancia conferido a una materia). Su hipótesis de trabajo sostenía que en los asuntos donde ya existen actitudes firmemente arraigadas no cabe esperar cambios después del visionado de la película, mas sí podría haberlos en lo relativo a las cogniciones -al menos donde hubiera vacíos informativos- y a la prominencia.

Los resultados de sus encuestas arrojaron que, efectivamente, tal como indicaban los demás sondeos, la película no modificó las actitudes políticas (a favor/en contra de Reagan o del congelamiento del arsenal nuclear). En cambio, sí tuvo un significativo impacto en la prominencia otorgada a la guerra nuclear por los espectadores: "**The Day After** condujo a una mayor preocupación pública sobre el asunto de la guerra nuclear" (ídem, p. 574).<sup>1</sup> Lo mismo se observó en el apartado de las cogniciones: "quienes vieron la película quedaron más convencidos de que después de un ataque nuclear no se dispondrían de servicios básicos como comida, refugio y asistencia médica, y que la perspectiva de su supervivencia personal, así como la del país, serían sombrías" (ídem). La película, entonces, consiguió uno de los propósitos de los realizadores -y del movimiento por el desarme-: erosionar el mensaje oficial de que un conflicto de esa clase se sobrellevaría sin excesivos sufrimientos.

Uno de los hallazgos más sugestivos es el apercibimiento de la relevancia del contexto mediático en la recepción del filme, vale decir, de la cobertura previa del tema nuclear en la prensa escrita y televisiva. "Cuanto más historias sobre la guerra nuclear hubiera uno visto o leído, tanto más probable era la tendencia a un enfoque conciliatorio acerca de las relaciones americano-soviéticas (...) Leer o ver historias informativas sobre la guerra nuclear también condujo a un mayor apoyo a la limitación de armas mutua americano-soviéticas" (ibídem, p. 571). Un filme, entonces, cuenta con mayores posibilidades de influir en la audiencia si ésta ya ha estado expuesta a mensajes similares provenientes de otros medios de comunicación. Evidentemente, **The Day After** llegó a un público familiarizado con la materia expuesta en virtud del debate de meses anteriores relativo a la SDI y la moción *Freeze*. Esta conclusión reviste particular interés de cara a la repercusión de la ciencia ficción en general, cuyos argumentos se inspiran en un repertorio temático trajinado por la prensa o los libros.

Por último, descubrieron que la naturaleza ficcional de la obra (su mayor o menor 'realismo') no influyó negativamente en su valoración por el público. "Las actitudes,

cogniciones y prioridades de la gente podrían ser afectadas por programas que son explícitamente catalogados de ficticios" (ídem, p. 577). El hallazgo refuta una de las objeciones más frecuentes a la tesis de la influencia social de la ciencia ficción, su clamorosa 'falta de realismo'. Tratándose de 'puro entretenimiento', arguyen los escépticos, no cabe esperar que el público le asigne el mismo valor (y autoridad) que a los informativos y documentales, géneros investidos de un mayor grado de verosimilitud. En contrario, el estudio confirma que las ficciones basadas en futuribles ejercen otros efectos aparte de entretener, lo cual viene a apuntalar nuestras asunciones a propósito del peso social de la filmografía (un peso que depende del variable estatuto del género, maticemos; pues no tiene el mismo impacto la Serie B de los años '50, valorada sólo por los adolescentes, que la ciencia ficción de los '80, devenida en corriente central del cine *mainstream* y objeto cultural respetable).

La investigación reafirma la función de *Agenda-Setting* de los medios de comunicación. **The Day After** colocó el tema de la guerra nuclear y sus consecuencias entre los asuntos de mayor relieve del momento para los espectadores. Tal operación no entraña una determinación automática de actitudes de adhesión o rechazo para con el tema; su influjo actúa más sutilmente, pues en la medida que la preeminencia dada a una cuestión oscurece otros asuntos, ella gana en importancia relativa dentro de la agenda (de los mundos posibles). Asimismo, sus autores se preocupan por dejar claro que ejercer una influencia más directa requiere la complicidad o el apoyo del sistema de medios. Tal como ocurre con **The Day After**, el mayor o menor cumplimiento de ese requisito explicaría el impacto variable de la filmografía: una cosa es predicar en el desierto, el caso de las películas de los años '50, convertidas en la única válvula de escape de la ansiedad de una industria de la comunicación comprometida en minimizar el riesgo nuclear; y otra muy distinta es proponer escenarios cataclísmicos en sintonía con los demás medios, tal como ocurrió desde 1960 en adelante cuando cine, prensa y televisión se reforzaron mutuamente en la crítica al átomo.

#### 4.1.18. Fin de la Guerra Fría

Después de **The Day After** las viñetas estadounidenses del Holocausto reaparecieron en **Testament** y, en un plano temporal más distante, en **Terminator**<sup>45</sup> y 2019..... Japón

---

<sup>45</sup> **Terminator** expresa, en grado mayor que **Dr. Strangelove**, el espíritu de la guerra automatizada y su producto, el soldado-máquina. En los momentos álgidos de la Guerra Fría las fuerzas armadas estadounidenses exaltaron un tipo de soldado ajeno a su tradición, capaz de enterrar sus sentimientos y subordinarse a las exigencias de la estrategia nuclear, llevando a cabo misiones que podrían traer la muerte a decenas de millones de civiles. Se buscaba formar tropas de *elite* con hombres que eran máquinas lógicas (de

respondió a la ansiedad nuclear con el retorno de la bestia radiactiva más popular en **Godzilla 1985**, película que relata cómo la explosión de un misil soviético lanzado por accidente contra Tokio revive a Godzilla, que retoma sus andanzas destructivas; y con **L'Holocauste Nucléaire**, un documental avalado por la asociación de víctimas de Hiroshima y Nagasaki, el cual, pese a pertenecer a un género realista, utiliza sin complejos recursos de la ciencia ficción para describir "la instalación rápido y duradera del 'invierno nuclear' que sobrevendría tras la perturbación y destrucción de capas de la alta atmósfera: cactus helados, llanuras de hielo donde corre un ruido de viento, etc." (Puisseux, 1987:43).

En la segunda mitad de la década de los '80, el número de películas relativas al holocausto disminuyó, un declive que se puede interpretar como el acomodamiento del cine a la tregua iniciada entre Estados Unidos y la URSS. La moderación de la estrategia de Reagan -debida en parte a la oposición interna, en parte al cambio abierto con la llegada de Gorbachov al gobierno soviético-, se expresa en el *Intermediate-range Nuclear Forces Treaty* de 1987, en virtud del cual se retiran de Europa los misiles de la discordia, Pershing II y SS-20, y en la menor insistencia en el programa SDI. De la distensión en las relaciones bipolares da fe el minuterio del "Reloj del Juicio Final", tan sensible a los altibajos de la tensión internacional: sus agujas retroceden hasta seis minutos antes de la medianoche. Poco más tarde, en 1989, el *barómetro* de la Guerra Fría vuelve a moverse, y sus agujas se fijan en las doce menos diez minutos: el Muro de Berlín ha caído, la carrera armamentista entre el Este y el Oeste finaliza y la amenaza de guerra termonuclear retrocede a toda prisa en el horizonte<sup>41</sup>.

---

una lógica criminal, según sus críticos). El general LeMay fue el modelo de los pilotos del SAC, y el almirante Rickover representó lo mismo para los tripulantes de los submarinos nucleares. La tecnificación tendía a fusionar científicos y militares en una persona (Rickover era un brillante ingeniero naval). "Como remarcaba un general soviético acerca de sus tropas a cargo de los misiles, ahora era esencial no sólo el entrenamiento riguroso y la perfección técnica, sino que 'el comandante que es al mismo tiempo un ingeniero se ha vuelto la figura central'. Todo esto hubiera ocurrido de no existir las armas nucleares, pero las bombas hicieron más que cualquier otra cosa por designar a los oficiales no sólo profesionales de la inteligencia sino armas robóticas de la tecnología" (Weart, 1988:253). Esa concepción es extrapolada a su extremo en el Terminator, el *cyborg* asesino y ultraeficaz, metáfora del soldado devenido máquina de matar.

<sup>46</sup> Interrogados los ciudadanos de la CE acerca de las probabilidades de una guerra mundial en los siguientes diez años, resultó que "en las respuestas-promedio de 1971 a 1986 podemos ver una pauta ondulatoria, con el punto más alto en 1980. En 1971, de promedio un 12% dijo que había 60% de posibilidades de que hubiera otra guerra mundial en las próximos diez años. En 1980 ese número había subido a 34%, el valor más alto de los medidos. El miedo puede haber sido influenciado por dos acontecimientos de diciembre de 1979: La decisión de dos vías de la OTAN, y la invasión soviética a Afganistán dos semanas más tarde. Sin embargo, hacia octubre de 1983 el promedio bajó a 19% y en octubre de 1986 fue sólo 11%, el valor más bajo en 15 años. El promedio del período de 15 años para los miembros del Espacio Común Europeo es de 17% (...). En resumen, parece como si hubiera habido un temor de guerra hasta un grado considerable en torno a 1980, pero que luego se niveló a una de cada diez personas" (Marsh & Fraser, 1989:40).

La inesperada finalización de la Guerra Fría pilló al cine de ciencia ficción desprevenido; lo vemos en el desfase que afectó a *Abyss* (1989), cuyo argumento relativo a un holocausto inminente inspirado en *The Day the Earth Stood Still*, debió modificarse en el curso del rodaje al quedar obsoleto por las medidas de desarme decididas por Reagan y Gorbachov. Al disiparse la amenaza bélica se esfumó la necesidad de una intervención arbitral alienígena. Y esa pérdida de justificación no afectó solamente a los extraterrestres de la ficción; conque volvamos nuestra atención al fenómeno OVNI veremos que, a medida que progresaba la distensión internacional, sus manifestaciones fueron variando drásticamente: de un espectáculo de multitudes, plasmado en la impresionante visión de platillos voladores en el cielo de los años '50, se pasa a una vivencia íntima, la abducción, índice del repliegue individualista característico de la "New Age". Consecuentemente, lo que en sus inicios se planteaba como un problema social requerido de una respuesta colectiva, deviene en los '80 un asunto de salvación individual. Los extraterrestres, en lugar de advertir contra el suicidio nuclear, vienen a ayudar a los elegidos a transitar a una nueva era (Thompson, ídem, p. 197).

Es verdad que la preocupación alrededor de *Star Wars* no desapareció enteramente de las pantallas, pero su tratamiento fue perdiendo dramatismo: en *RoboCop* (1987) la televisión presenta al presidente de Estados Unidos hablando de una plataforma orbital militar, seguido de la noticia de que los láseres de la plataforma se han disparado accidentalmente, incinerando una área de California morada de presidentes retirados y millonarios. Nuevamente el humor y la ironía revelan un relajamiento de la ansiedad. Algo similar indica el pase de *The War Game* en la televisión británica en 1985, en conmemoración del 40 aniversario de Hiroshima, poniendo fin a un ostracismo de dos décadas.

En el plano de la energía nuclear las cosas se deslizaron por carriles parecidos. En 1986 se produjo el accidente de Chernóbil. La fundición del reactor de la central soviética expulsó a la atmósfera una nube radiactiva que se desplazó rápidamente sobre Europa Central y Norte. Durante varios días el terror sobrevoló a los europeos. Desde la carne de reno de Laponia a las patatas polacas, todo parecía expuesto a la contaminación. Con el tiempo, la intranquilidad remitió. Exceptuando Ucrania, donde se registraron decenas de muertos por irradiación, el efecto pernicioso del siniestro en la salud humana no ha sido hasta hoy determinado. No importaba; para la gente fue suficiente. Three Mile Island y Chernóbil arruinaron por completo las perspectivas de la industria nuclear. Los encargos de reactores cayeron en picado, desalentados por las costosas normas de seguridad sobrevenidas, por el retraimiento del apoyo oficial, y por referendos adversos (Suecia, Italia, España).

El ocaso de la industria fue celebrado conjuntamente por ecologistas y pacifistas, finalmente hermanados contra un adversario común; lo prueba la manifestación de 50.000 personas en Hyde Park (Gran Bretaña) convocada en 1988 por el CND y *Friends of the Earth* en una protesta contra las armas y la energía nuclear (Porrit & Winner, 1988:40). Los tiempos habían cambiado ostensiblemente. En los inicios del CND, sus activistas enarbolaban la bandera de *Atoms for Peace* contra su archi-enemigo, el armamento atómico; cuatro décadas más tarde ya no distinguen entre átomo civil y átomo militar; los consideran hermanos gemelos<sup>42</sup>. La evolución de su postura reflejaba el giro de la opinión pública.

El desastre en Ucrania escribió el epitafio de la Era Atómica, y el cine perdió casi todo su interés en la problemática. **Back to the Future** da cuenta del cambio de actitud: su trama se inspira en una añeja aspiración, el auto de propulsión nuclear cuya llegada Benson Ford, nieto de Henry Ford, calificó de inminente en 1951 (Weart, 1988:173). El anuncio tardó más de 30 años en concretarse, y cuando el soñado coche se abrió paso lo hizo a través de la pantalla, irremisiblemente oxidado (el *DeLorean*). La fallida panacea tecnológica, antaño objeto de recelos o temor reverencial, ya no inspira a la filmografía más que una burla amable y melancólica. Del mismo modo que el hundimiento de la URSS tornó abstracta la cuestión de la carrera armamentista, la crisis terminal de la industria nuclear privó a sus partidarios de moral y fuerzas para insistir en las Ciudades Blancas del átomo, y a sus adversarios de motivos para réplicas distópicas<sup>43</sup>. La Era Nuclear se desvanecía y arrastraba al pasado a los futuros nucleares. La Guerra de los Mundos Posibles había terminado.

---

<sup>42</sup> La cultura de masas certifica esa percepción negativa al incluir en su galería de villanos al átomo civil, en calidad de miembro conspicuo. "En una revista de historietas de 1981, Superman y el Hombre Araña se unen para vencer a un monstruo -un trabajador de la industria nuclear transformado por exposición a un isótopo experimental. Casi sin pausas, la heroica pareja domina luego a un súper reactor nuclear construido por un villano ávido por controlar el mundo, que amenazaba reducir el planeta a cenizas. Los niños a quienes se les hubiese escapado la compleja asociación entre monstruo, reactor y científico malvado, podían aprender la lección a través de un personaje de animación televisiva, "el robot atómico, Mr. Atom", que juraba "hacer de la raza humana mi sirviente" (Weart, 1988:369).

<sup>43</sup> La excepción la presentaba Japón. Su industria nuclear -una de las pocas todavía en expansión- produjo un personaje televisivo de animación, *Plutonium Boy*, con la finalidad de promover su programa de reactores de reproducción rápida (*Fast breeder*). "Antes de que las autoridades intervinieran y vetaran la emisión de los anuncios, se usaron didácticamente en 'educar' a las audiencias en los beneficios del almacenamiento de plutonio en Japón y desechar por fantasiosos los temores a la contaminación nuclear. Como explica el desenfadado *Plutonium Boy*, el plutonio no contaminará la vida marina, pues el elemento radiactivo es pesado y se hunde en el lecho del mar y, según demuestra, ¡puedes beber con seguridad un vaso de agua lleno de plutonio y no sufrir ningún efecto nocivo!" (Broderick, 1996:8). Pero se trataba de un último coletazo de la guerra de imágenes en torno al átomo.

¿*Requiescat in Pace*, imaginación nuclear? En justeza, en lugar de muerte sería más apropiado hablar de transfiguración, pues la constelación de sentido tejida alrededor del átomo muda pero no desaparece. De su fisonomía en transición nos habla un filme de 1989, **Akira**. Obra japonesa de animación, esta fantasía post-nuclear no se localiza en un tópico baldío sino en una megalópolis, Neo-Tokio, campo de batalla de motoristas rebeldes. El apocalipsis ha quedado atrás; el estallido de la Bomba ha sido fagocitado por la civilización post-industrial, a medias en pie, a medias derruida. Por las mismas aguas navegan las últimas producciones de la serie literaria y el *comic*, ambientadas en el post-holocausto y protagonizadas por supervivientes juveniles (Brians, 1980:142). Digeridas por completo la Guerra Fría y sus fantasías del Fin, en los mundos del cine la vida continúa, aunque entre ruinas.

Una situación similar se da en una popular serie de animación ajena a la ciencia ficción, **The Simpsons**. El jefe de la familia Simpsons, Homer, tiene a su cargo la seguridad en la central nuclear de Springfield. No hay despropósito ni desatino que no ocurra allí. En un episodio, Homer, mientras duerme la su siesta, activa el botón que dispone la fundición del reactor; al cabo de unos segundos, siempre dormido, vuelve a desactivarlo de un manotazo inconsciente. En otro capítulo aparecen peces con tres ojos en el río aledaño a la central mientras el candidato a gobernador intenta justificarlo diciendo que es obra de la "selección natural". En un tercer episodio una inspección de seguridad sorpresiva descubre varas de plutonio utilizadas de pisapapeles y otras 341 violaciones a la normativa, hecho que los jefes de la planta intentan solventar con un soborno a los inspectores. Y en un cuarto relato Homer se vuelve radiactivo e, irradiando un resplandor verde, corre gritando "Debo destruir la humanidad". Ciencia ficción y *thriller* nuclear aportan sus temas recurrentes para animar una serie de humor en donde la ansiedad y el descrédito del *establishment* atómico forman parte del paisaje cotidiano, objeto de una crítica ácida y de la banalización<sup>44</sup>.

La transfiguración de la mitología del átomo conoce otra expresión. La ley del bricolaje presente en la gestación del imaginario nuclear quiere ahora que algunos de sus fragmentos se desplacen a la biología y las "guerras interiores" de la medicina. En las representaciones del sida en uso, "el cuerpo es concebido como un sistema estratégico altamente militarizado en terrenos clave de imaginaria y de práctica (...) El cuerpo deja de ser un mapa espacial estable de funciones normalizadas para convertirse en un campo enormemente móvil de

<sup>44</sup> La banalización es todavía más flagrante en un videojuego anunciado por la firma Atomic Games en Internet en abril de 1999. Se trata de *Close Combat IV*, la continuación de *Close Combat TTT: The Russian Front*, "un juego que esperamos brillará en la oscuridad como Chernóbil" ([atomic.com/mews.html](http://atomic.com/mews.html)).

diferencias estratégicas" (...) "*National Geographic* se basó explícitamente en la *Guerra de las Galaxias* para su gráfico llamado 'Cell Wars' (Guerra celular) en *The Wars Within* (Las guerras interiores) (Haraway, 1995:362)<sup>45</sup>.

El paralelo entre el imaginario del sida y el átomo no escapa a la mirada atenta de Susan Sontag: "La diferencia entre la epidemia que tenemos y la pandemia que se nos promete (las extrapolaciones de las estadísticas actuales) causa la misma impresión que la diferencia entre las guerras que tenemos, llamadas guerras limitadas, y las inimaginablemente más terribles que podríamos tener, estas últimas (con toda la maquinaria de la ciencia ficción) del tipo que a la gente le gusta jugar, como juegos electrónicos" (Sontag, 1989:169).

Hoy resultaría prematuro decir si las semánticas del átomo se han estabilizado de forma definitiva; apenas han transcurrido diez años desde la caída del Muro de Berlín, y trece desde Chernóbil. A ciencia cierta está claro que, aunque muy disminuidas en número e importancia respecto de años anteriores, las centrales y las armas atómicas seguirán existiendo por un período apreciable, ejerciendo presión sobre los asuntos humanos. Queda abierta, entonces, una rendija a posibles resignificaciones (a favor de esa hipótesis jugaría el retorno de Godzilla en una producción estadounidense de 1999, esta vez atribuido a los ensayos nucleares de los franceses en Mururoa). No hay que olvidar que la investigación en fusión continúa y que la preocupación general por el calentamiento de la Tierra ha dado a la industria nuclear la oportunidad de promocionarse como una alternativa a los combustibles fósiles y sus gases del Efecto Invernadero<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> El flujo tiene dos direcciones. Uno y otro ámbito discursivo se retroalimentan: la biología se inspira en el futurismo militar y los militares en la biología *high tech*: "En *Military Review*, el coronel Frederick Timmerman proponía un cuerpo de choque fundamentándolo de la siguiente manera: 'El mejor ejemplo para describir de qué manera funcionaría este sistema es el modelo biológico más complejo que conocemos, el sistema inmunológico corporal. En el cuerpo existe una compañía enormemente intrincada de guardaespaldas internos. En número absoluto son pocos, sólo un 1% de las células del cuerpo, pero son especialistas en reconocimiento y en matar, especialistas en reconstrucción y en comunicación, capaces de rastrear a los invasores, hacer sonar la alarma, reproducirse con rapidez y lanzarse al ataque para repeler al enemigo..'. Con respecto a esto, el número de junio de *National Geographic* contiene un informe detallado de cómo funciona el sistema inmunitario corporal" (Haraway, ídem).

<sup>46</sup> *In extremis*, la industria se desembaraça de las visiones perimidas de la Ciudad Blanca y, en un giro tan significativo como oportunista, abraza algunos artículos del credo ecologista: al cierre del período justifica su razón de ser en el agotamiento de los combustibles fósiles y en su carácter *limpio* de cara al efecto invernadero. En una palabra: el agente acusado de traer la polución universal se apropia de las visiones entrópicas de sus críticos. De todos modos, sus ambiciones tropiezan con los últimos datos concernientes al costo de la contaminación nuclear. En *The New York Times* del 11 de setiembre de 1999 se informaba que la limpieza de los sitios radiactivos en cuatro estados de la Unión costará a 147.000 millones de dólares. Todo indica que los costos "externos" seguirán haciendo subir el monto de la factura atómica.

En el plano político nuevos acontecimientos pueden inducir cursos inesperados. De momento, los ensayos nucleares de 1998 de India y Pakistán reafirman que las utopías de seguridad y las distopías de terror inspiradas por el poder nuclear no han caducado, contra lo que quisiera creerse en los países desarrollados<sup>47</sup>. Significativamente, tampoco el "Reloj del Juicio Final" ha dejado de marcar la hora; los editores del *Bulletin of the Atomic Scientists*, no creen eliminadas las razones que motivaron su creación. De hecho, inmediatamente después de las citadas pruebas, en el número de junio de 1998 las agujas se movieron cinco minutos en dirección a la medianoche, quedando fijas en las 23:51.

¿Es que acaso los editores del *Bulletin* no se han enterado del armisticio? Basta con leer cualquiera de sus últimos números para comprender que, a su entender, lo que hay es un intervalo, un paréntesis entre dos eras nucleares, una regida por la bipolaridad y otra por la proliferación y los efectos adversos acumulados durante el período anterior. Tal vez el tiempo les de la razón. Pero lo cierto es que aquí y ahora la orden de desmovilización ha sonado en Europa Occidental y Estados Unidos. Mientras tanto, otras confrontaciones van ocupando el vacío abierto al cesar la pugna de los futuros nucleares. Internet, la biotecnología, la crisis ambiental y los rebrotes epidémicos suministran el material de las actuales guerras de mundos posibles. Con todo, valdría la pena investigar el legado de la imaginación nuclear en estos combates, y determinar en qué medida han sedimentado en ellos los iconos, formas de lucha y percepciones sobre la innovación tecnológica fraguados en la contienda anterior (en especial en los discursos sobre los vegetales transgénicos, fuente de temores similares a los inspirados por la energía nuclear). Pero eso es otra historia.

#### 4.2. Cine y mapas temporales

Las páginas precedentes han relatado la Guerra de los Mundos Posibles en sus sucesivas etapas, desde su preludeo con H. G. Wells en los años '30 hasta la desmovilización general decretada a finales de los años '80. A lo largo de su desarrollo hemos visto maniobrar a los contendientes y asistido a la transformación de algunos de sus pronósticos en realidades. Hemos igualmente presenciado las victorias efímeras de unos futuros y las derrotas más

<sup>47</sup> Las muestras de júbilo popular desatadas por las explosiones en ambos países reproducen, miseria mediante, el orgullo y el sentimiento de seguridad que experimentaron muchos estadounidenses ante pruebas similares en los balbuceos de la Era Nuclear. Incluso en las palabras de un científico hindú al observar el temblor causado en la superficie por la explosión subterránea ("Ahora creo en las historias que cuentan que Krishna levantó una colina") reverbera un eco de la frase dicha por Oppenheimer ante la visión del primer hongo atómico: "Mi nombre es Muerte, la Destructora de Mundos", extraída del Bagavad Ghita, un texto hindú (Roy, 1998). El guión ya está escrito: los recientes eventos en los países asiáticos no escapan a la intertextualidad de la cultura atómica.



duraderas de otros. En el recuento final los horizontes nucleares parecen ser los claros perdedores de la contienda: en los países desarrollados nadie deposita ya grandes esperanzas en los dones de la energía atómica, ni ninguno de sus gobiernos vislumbra en la posesión de armas nucleares la llave mágica a la solución de los problemas nacionales (el mito del arma definitiva sigue en pie -véase la reactivación de los planes de defensa antimisiles en Estados Unidos-; pero ya no tiene en las bombas termonucleares su pilar fundamental).

Un vistazo al campo de batalla nos deja ver, detrás de los porvenires caídos, a los actores derrotados por efecto transitivo: en Occidente, el *lobby* nuclear formado por las empresas eléctricas y de ingeniería, que vio menguados el prestigio y los beneficios económicos de décadas anteriores; y los científicos que aspiraron en vano a constituirse en una tecnocracia 'progresista'; en el Este, el perdedor fue el régimen soviético cuyo horizonte tecnocrático se vino abajo con Chernóbil. Y también a los ganadores: el complejo militar-industrial que durante 40 años mantuvo en el centro de la atención pública el mañana terrorífico que justificó el desvío del excedente social a la fabricación de armamentos; y los movimientos sociales cuyos embates cancelaron algunos de los futuros nucleares en la agenda pública.

En medida similar a las guerras reales, las victorias y derrotas en estos combates virtuales obligaron a rectificar los mapas de las naciones combatientes. No en lo que concierne a las fronteras geográficas del presente, sino a las demarcaciones del futuro, es decir, a las cartografías cognitivo-temporales conformadas por las grillas de mundos posibles imaginados por los actores individuales y colectivos por inferencia de sus acciones presentes y futuras, y ordenados según su mayor o menor grado de probabilidad. Su ordenamiento, habíamos dicho, supone una jerarquía que va desde la cúspide integrada por las perspectivas más verosímiles hasta los últimos puestos asignados a los desenlaces juzgados más improbables. Tal escala suministra objetivos y prioridades a la sociedad (la agenda pública la compondrían los mundos posibles designados prioritarios). Al facilitar la visualización en un abanico de futuribles de las consecuencias queridas e indeseadas de las acciones barajadas, los mapas constituyen un parámetro propio de una sociedad reflexiva.

Los mapas temporales carecen de la expresión formalizada que sugiere nuestra definición; en la práctica existen como conjuntos virtuales en la mente y en los discursos de los actores. Sometidos a continua revisión, sus contenidos se actualizan cada vez que se evalúan objetivos y se meditan los pasos a seguir. En ocasiones son designados solemnemente (Kennedy y su discurso "*We choose go to the Moon...*", que fijó el horizonte de la carrera espacial); por lo común son enunciados a medias, completándose con asunciones tácitas. En

teoría, habría tantos mapas como actores, aunque a fines analíticos es factible reducirlos a unos pocos tipos ideales donde se subsumirían a los mundos posibles de mayor aceptación. Esa tarea es lo que hemos llevado a cabo con nuestra historia de la Guerra de los Mundos Posibles: resumir la diversidad de expectativas en juego a unas pocas visiones directrices.

En esa exposición hemos visto que, desde los años '50, el cine de ciencia ficción viene abasteciendo los mapas temporales, especializándose en atender la demanda por futuros relativos al riesgo tecnológico. Ese perfil le diferencia de otras instituciones abocadas a aportar mundos posibles para los mapas (ej. *RAND Co.*), por medio de la prospección matemático-estadísticas de tendencias actuales al servicio de la promoción de una tecnología, es decir, con arreglo a las consecuencias deseadas. Pero además se distingue por cuanto sus escenarios, creados por extrapolación utópica o distópica del riesgo presente, no han sido concebidos expresamente para un destinatario concreto (sin duda, no figuraba en las previsiones de Lukas que *Star Wars* sirviera de inspiración a Reagan), sino que deben "venderse" a un cliente difuso, el público, a través de un proceso incierto de ensayo y error.

Nuestra crónica de la Guerra de Mundos Posibles pretendía enseñar cómo la orientación comercial del género repercutía en la definición del futuro, y precisar cómo la filmografía daba forma acabada a percepciones todavía informes en el continuo social, que luego se volvían armas arrojadas en manos de ecologistas, pacifistas, parlamentarios, firmas de defensa y altos mandatarios. En ese menester el cine entretejió relaciones de relevo, competencia y solidaridad con el sistema de medios: las referencias a Wells, Verne y a las novelas de las *guerras futuras* indican que, en la primera mitad del siglo XX, la literatura motorizó a la imaginación prospectiva; en la postguerra, el cine relevó a la narrativa en la gestación y diseminación de mundos posibles (sin que el ascendiente de ésta desapareciese del todo), función que posteriormente compartió con los demás medios. La conjunción originó nexos intertextuales que, en el ir y venir de la sociedad al cine y de la pantalla al público, oscurecieron las marcas de propiedad intelectual del imaginario futurista.

La circularidad del proceso se ve en la trayectoria del concepto de "Espacionave Tierra": en 1965, el embajador estadounidense Adlai Stevenson explicaba ante la ONU que "viajamos juntos, pasajeros en una pequeña nave espacial, que depende de sus vulnerables suministros de aire y tierra; todos estamos comprometidos por nuestra seguridad en su seguridad y paz, evitando la aniquilación sólo a través de la prudencia, el trabajo y, yo diría, el amor que dediquemos a nuestra frágil nave" (Maddox, 1974:34). ¿De dónde saca Stevenson esa imagen si no es del depósito común del cine y la literatura de anticipación?

Años más tarde reencontramos la idea en *Silent Running*, en la unidad autosuficiente formada por los invernaderos espaciales: un planeta artificial en miniatura simbolizando la fragilidad del ecosistema; y posteriormente en Gorbachov, en su libro *Perestroika*: "Todos somos pasajeros de una embarcación, la Tierra, y no debemos permitirle naufragar. No habrá una segunda arca de Noé". ¿A quién debemos atribuir su autoría? ¿Al cine? ¿A la literatura? ¿A la sociedad?

La respuesta se complejiza si damos cabida a otro factor: la panorámica de la Tierra registrada por los astronautas en sus vuelos de los años '60, fuente de "una nueva metáfora (que) hizo más difícil a la gente inteligente subirse a una colina e imaginar un paisaje dividido por fronteras artificiales. Desde el espacio la Tierra se presenta pequeña e íntegra, como una nave espacial viajando a través del cosmos" (McCurdy, 1997:228). Evidentemente, en la cultura de masas los distintos afluentes mezclan las aguas; por eso, si no queremos reeditar el problema del huevo y la gallina, lo más sensato parece atribuir la génesis de la idea de 'astronave Tierra' a la acción combinada del cine, el discurso político y las fotografías espaciales

Reconocer la circularidad sustancial de los fenómenos mediáticos, la mutua dependencia de los niveles (base social/superestructura, en la terminología marxista), las paternidades múltiples de determinadas nociones, no quita validez a la pregunta que nos guía desde el comienzo: ¿en qué medida los futuros de la filmografía proporcionaron horizontes a la acción social? Decir que la Guerra de los Mundos Posibles afectó al trazado de los mapas temporales asienta un principio de respuesta, pero debe completarse con una explicación más pormenorizada de cómo los escenarios de la ciencia ficción influyeron en los actores, ayudándoles a visualizar sus metas y a actuar en consecuencia.

Para elaborar esa explicación procederemos a redefinir al género como un tipo de comunicación del riesgo, es decir, una clase de mensajes que, al tiempo que vehiculizan conceptos de riesgo científico-tecnológico, ayudan a construirlo en el discurso mediático. Según veremos, el contexto reflexivo por donde circulan dichos mensajes les hace funcionar al modo de 'profecías sociales', incitando a sus destinatarios a materializar sus escenarios virtuales o, caso contrario, a impedir su concreción; si bien en ocasiones lo intolerable de su contenido surte efectos inesperados, provocando un cortocircuito en la representación del horizonte parangonable a un "olvido" del futuro. Por último, mostraremos cómo esa medio, el cine de ciencia ficción, se ha desenvuelto bajo determinaciones culturales preexistentes y por los cauces de las peculiaridades nacionales.

#### 4.2.1. Cine y comunicación del riesgo

Adherir a la categoría de sistema de medios de comunicación masiva nos obliga a abordar el análisis de cualquiera de sus integrantes -en este caso, la filmografía de ciencia ficción- desde una perspectiva de conjunto, y considerar el entramado mediático implicado en el trasiego de las percepciones del riesgo atómico. Por esa razón, antes de entrar en la especificidad de la serie fílmica, es preciso responder la pregunta de índole más general: ¿cómo participó el sistema de medios en la difusión de ese riesgo?

Digamos de entrada que este sistema se constituye como tal en el marco de una transformación del espacio público consistente en "el uso creciente de los medios y de su capacidad de control discursivo por actores colectivos antagónicos, y el concomitante ascenso del debate público" (Eder, 1996:205). Al principio de la Era Nuclear, los medios vehiculizan informaciones sesgadas por lo que Gamson y Modigliani (1989) llaman el *paquete simbólico del progreso*, conjunto de reglas cognitivo-interpretativas que organizan la comunicación en un esquema coherente, en este caso un entendimiento del avance científico indiferente a sus efectos adversos. Orientados por él, los medios difunden los mundos posibles ideados por científicos, militares y autoridades (William Laurence, 'prócer' del periodismo científico estadounidense, personifica esa orientación comunicativa: voraz lector de ciencia ficción<sup>48</sup>, cubre el Proyecto Manhattan y en los años '40 y '50 aboga por la hegemonía militar nacional, aplaude los ensayos nucleares, ensalza el *American Way of Life* y su patrón conductual, el consumismo).

En los hechos, la visión de las cosas presentada por el *paquete del progreso* entrañaba una agenda oculta centrada en negar el riesgo. Además de venir impuesta por el peso inercial del paradigma del Progreso Indefinido, la ocultación tenía una implicación política de primer nivel, habida cuenta que la confianza ciega en los dones de la ciencia y la técnica constituía un ingrediente clave en la respuesta ideológica del capitalismo liberal al reto de la doctrina del progreso social defendida por las izquierdas en los años de post-guerra.

<sup>48</sup> William Laurence, el consagrado corresponsal de ciencia de *The New York Times*, adoraba a la ciencia con devoción religiosa. De joven le habían marcado las fantasías en boga sobre la existencia de la civilización marciana, y había soñado con la posibilidad de comunicarse con sus integrantes y aprender de su sabiduría. De adulto se consagró con celo misionero a su profesión, de la que escribía: "Genuinos descendientes de Prometeo, los periodistas de ciencia toman el fuego del Olimpo científico, los laboratorios y universidades, y lo llevan a la gente" (cit. en Weart, 1988:99). Su contacto con el Proyecto Manhattan le cambió la vida y le puso a su causa una meta definida: la promoción del poder nuclear. No casualmente, cuando conoció la entonces ciudad secreta de Los Álamos, la denominó "Atomland-on-Mars". Gracias al átomo, la Humanidad estaba a punto de equipararse a sus idealizados marcianos.

Los medios se dedicaron, entonces, a alabar a la tecnología nuclear. Durante un tiempo, su optimismo poseía un significado primordial: apoyar el arsenal atómico de su propio Estado e insistir en su seguridad para los ciudadanos. En Estados Unidos, su acción prestaba un gran servicio al complejo militar-industrial, empeñado en tranquilizar a la población con invocaciones a la utopía del "arma que acabaría con las guerras". Apaciguar las inquietudes obligaba a los medios de comunicación a realizar un esfuerzo permanente de legitimación en tres planos temporales: de cara al pasado, con la justificación y minimización de los estragos de Hiroshima y Nagasaki; de cara al presente, con la promoción del mecanismo de defensa/ataque coronado por el SAC; y de cara al futuro, mediante la agitación de los posibles escenarios de devastación achacables a la superioridad estratégica del enemigo.

Esa política informativa recabó un impresionante apoyo de los medios, cuyos buenos oficios en la primera mitad de los '50 reportaron a las fuerzas armadas grandes éxitos propagandísticos, apreciables en la imposición a la opinión pública de los escenarios del *bomber gap* y el *missile gap*. Con igual complacencia los medios acataron las políticas de imagen de *Atoms for Peace*. El *paquete simbólico del progreso* implicaba una actividad dual: crear el riesgo de indefensión militar (que no era un riesgo tecnológico, sino todo lo contrario: una amenaza planteada por la falta de tecnología de punta); y a la vez minimizar los riesgos asociados a la carrera armamentista con un discurso ditirámico sobre el átomo.

Transcurrida la primera mitad de los '50, su adhesión sin fisuras a ese *paquete* se debilita, y los medios se abren progresivamente el concepto de riesgo nuclear, hasta entonces circunscrito a una minoría disidente (manifiesto en las primeras fricciones de la prensa con la AEC en torno al ocultamiento de la "lluvia radiactiva" y sus peligros). El cambio de disposición tiene su base en el recambio generacional protagonizado por la juventud de los años '50, la matriz de los profesionales que formarán el público y la plantilla de los medios en las décadas siguientes. Gracias a ella el cine de ciencia ficción se torna el primer componente del sistema de medios en distanciarse del *paquete del progreso*. En la industria del cine la llegada de los jóvenes se notará cuando las producciones independientes les franqueen el acceso a los platós, en calidad de relevo de los artesanos del sistema de estudios.

Egresada de las escuelas de cine y periodismo y de las Humanidades, esta camada posee una percepción aguda del riesgo tecnológico. A diferencia de los expertos, que estiman los riesgos conforme un modelo científico-técnico -¿cuál es la opción más eficaz técnica y

económicamente?-, los creadores de las películas apelan a un modelo social -¿qué intereses están implicados? ¿qué representa una decisión justa?- (Peters, 1995:36). El relevo generacional posibilita la confluencia de público y realizadores con una trayectoria común, lo que transfunde a la industria el talante crítico de la cultura juvenil; y lo que antes era una actitud marginal se transforma en la pauta general del cine. Así, las realizaciones distópicas de los años '60 y '70 tendrán por autores y espectadores a los miembros de esta generación.

El cambio de marco (*frame*) se cumplió más lentamente en la televisión, que permaneció más tiempo enfeudada al optimismo tecnológico. En la década de los '50, su compromiso con el "lado radiante" del átomo obedecía a factores externos (su dependencia económica de los anunciantes de la industria bélica); y en los años '60, respondía a razones intrínsecas: a finales de los '50, la televisión se vio socialmente cuestionada por su bajo contenido cultural, una acusación que agravaron los escándalos sonados (el amañamiento de concursos) que la pusieron a merced del escrutinio del poderoso FCC (el órgano federal regulador de las comunicaciones). En ese brete, la carrera a la Luna y el entusiasmo generado por el viaje espacial le brindaron una oportunidad inmejorable para remontar su crisis de imagen pública.

"Las cadenas encontraron en el espíritu emprendedor de la Nueva Frontera de Kennedy una potente metáfora, una metáfora que podría desviar la atención de los escándalos del pasado y crear una nueva finalidad utópica para el medio (...) La carrera espacial se tornó un foco privilegiado de su atención. Los formatos documentales encontraron en el viaje espacial una motivadora materia de indagación, y a lo largo de la década los equipos informativos cubrieron afanosamente los lanzamientos de cohetes. Aquí la agenda política de la Nueva Frontera de Kennedy y la búsqueda de respetabilidad cultural de las cadenas se fusionaron armoniosamente" (Spiegel, 1993:212). Explotar a fondo el espectáculo espacial le imponía a la televisión reafirmar su adhesión global al *paquete del progreso*, aun en el tema nuclear.

Pero también a ella le sonó la hora del *aggionarmento*. A finales de los 60, la televisión emprendió un giro radical hacia el *paquete pesimista* e hizo suyas las suspicacias respecto del átomo aireadas por el cine, rumbo seguido por la prensa escrita<sup>49</sup>. A principio de los años 70, el descontento campeaba a sus anchas en todos los medios. En el criticismo

<sup>49</sup> Consideremos el relevo generacional entre los periodistas de ciencia: los incondicionales del átomo de los años 40 y 50 fueron sucedidos por una generación más cauta frente a lo nuclear. La nueva disposición se explica por dos factores: el influjo del entorno cultural, mucho más crítico, y el disenso surgido entre los científicos: si los periodistas de ciencia tienden a reflejar los pareceres de sus fuentes, los expertos, resulta lógico que sus dudas y divisiones alimentasen el escepticismo de los reporteros (Weart, 1988:365).

mediático intervenían varias causas, a saber: la mayor receptividad de los medios al pujante movimiento anti-nuclear; las dudas surgidas en la clase dirigente sobre la viabilidad de la energía nuclear; y el malestar entre los periodistas, alimentado por el desengaño respecto de las utopías tecnológicas, la tensión crónica de la Guerra Fría, agravada por el conflicto en Vietnam<sup>50</sup>; y las restricciones del derecho a la información derivadas de la opacidad del *establishment* nuclear y, por extensión, de las burocracias estatales y empresariales<sup>51</sup>.

Las reticencias al átomo cristalizaron en un sesgo informativo duradero<sup>52</sup>. "Estudios detallados de los periódicos, las revistas y la televisión americana, e informes más breves de la prensa europea, encontraron que en los años '70 las presentaciones anti-nucleares superaban a las pronucleares en una proporción de dos a uno o más. Ninguna otra tecnología era tan despreciada en la prensa. Sin embargo, las encuestas del mismo período mostraban al público en general ligeramente favorable a los reactores. La prensa, entonces, no estaba simplemente imitando las opiniones del público; ni tampoco reflejaba las del gobierno y de los líderes empresariales, mayoritariamente pro-nucleares. Todavía menos reflejaba los puntos de vista de los científicos e ingenieros -tales profesionales, incluso aquellos sin conexión con la industria, apoyaban a la energía nuclear en abrumadora mayoría. Cuando la prensa concedía a los pocos especialistas anti-nucleares algo más de espacio que a los numerosos pro-nucleares, el retrato resultante de la comunidad científica se hallaba muy lejos del esperable de una cobertura fiel" (Weart, 1988:365).

Este proceder de "actualización instrumental", es decir, de cobertura preferencial de acontecimientos y opiniones de modo tal que confirma las puntos de vista de los periodistas" (Kepplinger, 1995:362), prueba que los profesionales de la información se

<sup>50</sup> El empañamiento del conflicto en el sureste asiático, con su despliegue de alta tecnología, puso en evidencia que el Arma Definitiva, los bombardeos masivos (*carpet-bombing*), no garantizaba la victoria sobre un enemigo tecnológicamente inferior. Al mismo tiempo que arrojaba dudas sobre la eficacia de las armas avanzadas, Vietnam exponía a la vista la inhumanidad inherente de tales artilugios.

<sup>51</sup> "Hasta mediados de los 60, (los periodistas) se consideraban a sí mismos observadores pasivos, cuya cobertura de las noticias permanecía todo lo neutral posible. Desde entonces, se han visto a sí mismos en el rol de críticos implicados, que con sus informaciones intervienen activamente en lo que está pasando" (Kepplinger, 1995:361).

<sup>52</sup> Un análisis de las principales revistas y periódicos alemanes respecto a su tratamiento de la energía nuclear revela que "a fines de los 60, los artículos presentaban claramente la energía nuclear en una luz positiva. En 1969, sin embargo, ya había indicaciones de un giro negativo. En 1972 el tenor de las informaciones era principalmente negativo. El año siguiente fue totalmente positivo de nuevo, lo que puede verse como una reacción a la crisis del petróleo de 1973. A comienzos de 1974, los periódicos presentaban casi continuamente a la energía nuclear con una luz negativa. Así, la re-evaluación de la energía nuclear en los medios investigados había tenido lugar mucho tiempo antes de los accidentes de reactores en Harrisburg y Chernóbil" (Kepplinger, 1975:370). "En la prensa alemana el porcentaje de contribuciones conteniendo críticas a la tecnología subió entre 1965 y 1986 de un 15-20% a un 30-50%" (idem, p. 362).

habían tornado más anti-nucleares que sus audiencias. La información sobre lo nuclear había devenido comunicación del riesgo en el sentido fijado por Luhmann: cuando la forma de la protesta converge con la información de la misma difundida por los medios (1992:188).

El sesgo es particularmente evidente en la información relativa a las centrales nucleares, cuya expansión coincide con la decantación de los medios de comunicación por el *paquete pesimista*. En los años siguientes, y pese a sus tenaces campañas de imagen, la industria no logra lavar el 'pecado original' del poder nuclear (Hiroshima), ni disipar las sospechas sobre los riesgos de sus plantas. Los mundos distópicos lanzados por sus adversarios (*The China Syndrome* incluido) con el apoyo de los medios -según vimos en el tratamiento mediático de Three Mile Island-, la ponen a la defensiva ante un público crecientemente escéptico. Al caer el muro de Berlín, los medios se mantienen firmemente posicionados en dicho *paquete*.

De lo antedicho sacamos dos conclusiones encadenadas: a) los profesionales de los medios disponen de márgenes para intervenir con relativa autonomía en el debate social; y b) sus elaboraciones no siempre expresan con fidelidad la agenda de futuros socialmente dominante, pues en ellas la ciencia y su imaginario se ven sujetas a una reinterpretación en arreglo a los intereses de las agendas mediáticas (lo cual viene a reafirmar las objeciones planteadas a la hipótesis del reflejo en el capítulo II). En función de dichas fluctuaciones, sus puntos de vista pueden coincidir con los intereses de determinados actores (el complejo militar-industrial, en los años '40 y '50; la NASA, en los '60); mientras en otras coyunturas se distancian de ellos (visible en la década siguiente, cuando las soluciones *manu militari* quedan socialmente en entredicho, algo que los medios reflejan y a su vez ahondan).

La agencia desplegada por los medios en el recorrido nos conduce a la tercera conclusión: en la comunicación del riesgo los medios, además de recrear la protesta, forman parte esencial de ella; la crean. A partir de cierto punto de la Era Nuclear los medios se entregaron a armar el constructo del riesgo atómico; en la tarea el *paquete del progreso* fue sustituido por el *paquete pesimista*, alcanzando este último preponderancia suficiente para motivar la queja de Luhmann por lo que calificaba de "ruido discursivo" (Luhmann, 1989).

Con todo, Luhmann matiza que la sustitución de un *paquete* por otro dista de ser total, pues subsiste cierta ambivalencia. En concreto, el recelo de la prensa hacia lo nuclear no entrañaba la misma actitud para con la ciencia y técnica en general (y esa distinción se



manifestaba dentro de las redacciones, pues el tratamiento de esas noticias en las secciones políticas era más sesgado hacia el riesgo que en las áreas de ciencia, más propensas a enfatizar los "efectos primarios" que los "secundarios". Kepplinger, 1995:375). En una palabra: pese a su desconfianza del átomo, la prensa no se desprendió por completo del *paquete del progreso*. En conjunto se observa que el sistema de medios se mueve a bandazos: o peca por defecto (oculta los riesgos) o por exceso (los exagera). Tales oscilaciones resultan de los intereses específicos del sector, de sus integrantes (empresarios y trabajadores), de las culturas profesionales (periodistas especializados/generalistas); lo cual da lugar a una situación donde "intrínsecamente los medios masivos tienen una relación ambivalente con temas como la tecnología, la ecología y el riesgo" (Luhmann, 1992:189).

Trazado el cuadro general, retornemos al cine de ciencia ficción. ¿Cuál fue su responsabilidad en la evolución de la comunicación del riesgo? Sin duda alguna, el género desempeñó un papel pionero: durante los años '50, fue el único integrante del sistema mediático que explotó temáticamente la inquietud nuclear y se hizo un lugar con ello. Sabemos que la opinión pública es un campo de fuerzas de acceso limitado -sólo los actores sociales autorizados tienen derecho a maniobrar dentro de ella. El cine de ciencia ficción, género menor -i. e. poco legitimado-, al dar forma a los riesgos irrepresentables se ganó un espacio en el interior de su fluctuante perímetro como portavoz de los temores sin voz.

En su apertura al riesgo tuvo mucho que ver la dinámica de los medios: cuando el género echó a andar, el cine *mainstream* llevaba un lustro glorificando al átomo, una disposición que se acentuó al confabularse con la prensa y la televisión en la propaganda de *Atoms for Peace*. A la ciencia ficción le quedó libre la exploración del riesgo científico, y a ello se dedicaron sus distopías y utopías (amplificando en ocasiones el mensaje de obras literarias como *On The Beach*). Testigo, interlocutor y actor de la nascente conciencia del riesgo, el género escogió por tema el riesgo residual, aquel que los expertos consideran casi imposible y demuestra ser finalmente la rendija por donde se cuela toda clase de monstruos.

¿En qué medida las percepciones públicas se vieron afectadas por su aviso de los peligros inminentes en medio de la aparente seguridad perfecta? Al principio en poco: en los años '50, las películas de ciencia ficción no paliaron el déficit informativo creado por la censura y la autocensura, pero sí mantuvieron abierto en un segundo plano el abanico de los futuros prohibidos. Al hacerlo habilitaron un ámbito de reflexión vicario y distorsionado, cuya amplitud dependía en grado considerable de las estructuras de producción (en las grandes

productoras la uniformidad ideológica era mucho mayor; en las pequeñas tenían cierta cabida las expresiones más heterodoxas). En los años siguientes, el género abandonó su ostracismo en la Serie B, y su trayectoria se solapó con la paulatina introducción del riesgo nuclear en el debate social, contra todas las tentativas por ocultarlo o minimizarlo.

Finalmente, los demás medios ajustaron sus paradigmas a las percepciones del riesgo expuestas por el cine de ciencia ficción. De ahí que el género resulte un exponente y a la vez una ventana a la transformación de la comunicación en comunicación del riesgo. Empresa comercial, su negocio pasaba por lucrarse con los mañanas de la Era Nuclear. Haciendo de los efectos indeseados su filón dramático y temático, reveló la ambivalencia de la coyuntura: contra la asunción de que el arma nuclear era un arma más, recalcó la incalculabilidad de sus efectos nocivos; contra la presunta infalibilidad de los expertos, desnudó su impotencia ante el estallido de las consecuencias no intencionadas de la ciencia; a contrapelo de una sensibilidad científica desfasada frente a la sociedad del riesgo, anticipó el viraje del énfasis en las condiciones iniciales del experimento a las condiciones finales.

Sus dramatizaciones del accidente humano o mecánico mostraban el aflorar de un mundo imprevisible, que refutaba las pretensiones de la prospectiva tecnológica respaldada por "una ideología que enfatiza la deseabilidad y la asequibilidad del modelo, de la predicción y del control exitoso de los asuntos humanos" (Gray, 1997:153). Su mórbida inclinación por las contingencias hizo que los científicos vieran en él un aliado dudoso. Razones no les faltaban, porque las películas rezumaban inquietud o resquemor hacia sus actividades, por más que vinieran adobadas con elogios a los especialistas, pues a continuación los sentaba en el banco de los acusados. Sólo con obras de encargo del tipo de *World in Flames* o *Atoms for Peace* podían los expertos confiar en que su idea de la ciencia atómica sería transmitida a su gusto. De ahí su preferencia por la serie literaria, en especial por la obra de Wells, en cuyos planteamientos la elite tecnocientífica inspiraba sus guiones existenciales<sup>53</sup>.

La aportación de la filmografía a la difusión del riesgo ha sido reconocida por la destacada activista anti-nuclear Helen Caldicott. *Alma mater* de *Physicians for Social Responsibility*,

<sup>53</sup> Esta percepción particularmente afecta a los científicos nucleares. Mejor suerte corrieron los especialistas aeroespaciales como Werner von Braun, quien llegó a asesorar películas como *X-Rocketship* (repitiendo las andanzas de su mentor, Hermann Oberth, asesor de Fritz Lang en *Die Frau im Mond*). La buena relación del cine de ciencia ficción con estos expertos se explicaría por la buena imagen pública de la tecnología espacial, libre de las sombras de desconfianza que empañaron a la física nuclear. Los esponsales entre la ciencia ficción y los cohetes fructificaron en asociaciones dedicadas a promover el viaje espacial, como la American Rocket Society, fundada en los años '30 (McCurdy, 1997:55). Por el contrario, de las audiencias del cine no surgieron grupos promotores de la energía atómica, sino más bien militantes anti-nucleares.

Caldicott dijo que "estos filmes siguen de cerca los desarrollos de la ciencia nuclear, pero de un modo curioso muchas películas anticipan los hechos reales en la historia, como si los cineastas estuvieran sujetos a los mensajes del inconsciente colectivo". La "guerra de las estrellas", la fundición de reactores, las mutaciones genéticas por obra de la radiación, la polución radiactiva de los mares, todos esos escenarios devenidos realidad aparecen premonitoriamente en el género. Por eso, Caldicott advierte: "¡Nunca subestimemos el poder subliminal y directo de las películas y la televisión!" (Broderick, 1991:XIIIss).

Y sin embargo, pese a las acusaciones de unilateralidad de los científicos, el cine participaba de lleno de la irreductible ambivalencia de la comunicación del riesgo, aunque Caldicott, interesada en acarrear agua para su causa, no se detiene en ello. Lo acredita su historial de servicios en la Guerra de los Mundos Posibles, con sus exageraciones sobre la indefensión de Estados Unidos y su deleite con la alta tecnología, en línea con los intereses del complejo militar-industrial-académico. No olvidemos que suya es la fórmula de "el monstruo creado por la bomba hace indispensable la bomba para matar al monstruo, el circuito lógico de la carrera de armamentos" (Noriega, 1987:67). Su ambigüedad posibilitó que, a finales de los '70, un *think tank* de científicos, militares y políticos se sirviese de su imaginario para componer visiones militarizadas del espacio; y que, en virtud de la misma ambivalencia, sus rivales lo aplicasen a las distopías del Invierno Nuclear.

La ambivalencia tiñe asimismo las relaciones entre la iconografía y los argumentos de la filmografía. Durante gran parte de su historia sus iconos reflejaron la estética *Streamline* de diseños elegantes y limpios, las superficies bruñidas y curvas exaltadas por las Ferias Mundiales y los utopógrafos del capitalismo industrial estadounidense. Con sus formas futuristas, naves espaciales, robots, pistolas lanza-rayos y platillos voladores comunicaban directamente con los heraldos de la sociedad de consumo, las tostadoras, los automóviles, las neveras, las radios, y, por su mediación, con el utopismo encajado en esos artículos de consumo que simbolizaban el progreso y la promesa de un futuro mejor. Así, incluso cuando sus argumentos se referían a pesadillas tecnológicas, las películas no tuvieron tapujos en compaginar en el mismo plano el mensaje inquietante del riesgo con el esplendor visual de la tecnología, al menos hasta la llegada de la estética del reciclaje en los años '80.

El cine de ciencia ficción deambulaba entre los dos polos (su oscilar ha quedado suficientemente documentado en el capítulo de análisis fílmico). Pero esa aparente esquizofrenia surtió efectos acumulativos en una dirección determinada: las películas, al sulfurar la atmósfera con dudas sobre la energía nuclear, los ensayos de las bombas H y la

estrategia de la Disuasión, acabaron por abrir brechas en los certidumbres dominantes. La adopción de su canon por cineastas 'serios' facilitó el trasvase de sus contenidos e imágenes al cine *mainstream*. Magnificando el peligro de la "lluvia radiactiva" y los efectos perversos del progreso, la filmografía alimentó actitudes que eclosionarían en el ecologismo. Más tarde, la confluencia de su agenda con las de los demás medios multiplicó su alcance. Esparcidos por doquier, sus mundos posibles penetraron en el campo visual incluso de quienes rechazaban a la ciencia ficción por prejuicios culturales; y la conciencia del riesgo nuclear, confinada a la periferia de la cultura de masas, se irradió a toda la población.

En la sociedad contemporánea la construcción del riesgo -tarea colectiva- es indisociable de los medios de comunicación. En la medida en que "los riesgos se refieren a un futuro que hay que evitar" (Beck, 1998:39), resulta lógico que el cine de ciencia ficción, tan pródigo en porvenires nucleares de daño y peligro, fuera el agente mediático idóneo para la definición del riesgo atómico. A esa tarea se aplicó a lo largo de las cuatro décadas investigadas, y en su cometido sacó a relucir la riqueza de una realidad ambigua. Riesgofóbica a ratos, riesgofílica en ocasiones, la filmografía se puso del lado del científico consciente del riesgo y contra el sabio 'corporativo' proclive a minimizarlo; pero también enjuició a quienes, por temor a actuar arriesgadamente, se paralizan ante la emergencia.

Una dualidad inevitable, toda vez que "el riesgo es siempre una llamada a la acción y, por ello, es muestra de la confianza en la capacidad humana de actuar con eficacia en el mundo. En este sentido, alarma y tranquiliza" (Ramos, 1999:259). El cine, al insistir en el control y las situaciones descontroladas, intentaba aprehender lo imprevisible y domesticarlo. Dando la alarma, se definió como un tipo *sui generis* de instituto 'normalizador', abocado a reducir los peligros no calculables o a minimizarlos; y en el ejercicio de esa tarea contradictoria fue modelando su función social.

Su desempeño no puede juzgarse al margen del estado de situación alcanzado por la civilización occidental. La toma de conciencia de lo contingente caracteriza la circunstancia abierta por la Era Nuclear. Para la Modernidad ello supuso una conmoción, un escándalo intelectual. ¿Acaso no se hallaba el pensamiento moderno embarcado desde la cuna en una cruzada contra la contingencia, por eliminar lo imprevisible de su cartografía cognitiva? En los años siguientes a la última guerra mundial, la larga marcha de siglos contra lo azaroso se dio de bruces con la imposibilidad de instituir un orden perfecto. La energía atómica, el punto álgido de la ilusión de sacudirse el gobierno opresivo y autoritario de la necesidad, burló los designios de sus pretendidos amos y, ante su horror, les enseñó una faz bifronte.

El genio maligno encerrado en el núcleo atómico se complació sobremanera en confundir a sus manipuladores. Inicialmente, depositó en sus manos la suma del poder destructivo absoluto; acto seguido, mientras aquellos se entregaban a sueños de grandeza, les reveló que habían aceptado un regalo envenenado. Lejos de facilitar el establecimiento de un orden, reintrodujo con fuerzas multiplicadas al desorden: la entropía simbolizada en el Holocausto, en la implacable corrosión de las estructuras orgánicas por la radiactividad. La máxima esperanza en acabar con la ambivalencia redundó en su entronización definitiva.

Bauman ha dado cuenta del horror moderno a la ambivalencia, entendida como "la posibilidad de asignar un objeto o cosa a más de una categoría" (Bauman, 1993:6). De él derivó la repulsión de la razón legislativa por las mezclas, unida a una obsesión por separar las cosas de forma clara y distinta. La Modernidad se sentía amenazada por ese trastorno del lenguaje, una subversión de las funciones clasificativa y nominativa. Sin embargo, jamás pudo erradicarlo del todo, y subsistió agazapado como un "efecto secundario" intelectual.

El cine de ciencia ficción documenta con expresividad inigualable la última campaña de los modernos contra la ambivalencia; e igual su desenlace, que es también el de una interminable guerra de desgaste emprendida en el siglo XVI. Donde aquellos querían separar categorías, el átomo las une mediante la creación de híbridos, entidades monstruosas. Donde pretendían que imperase el determinismo, éste introduce la indeterminación, la incertidumbre. Ahora nos encontramos en condiciones de captar en su plenitud de sentido la diferencia del género con el horror: en éste, la fuerza de la maldición se nutre de la ley sobrenatural; en la ciencia ficción no hay legislación que valga: los científicos ignoran si la mutación retornará o no; sencillamente no pueden saberlo. Además, la filmografía nos enseña la degradación de las políticas de "jardinería" (Bauman, ob. cit. p. 30) ejecutadas por los Estados modernos con el fin de suprimir de cuajo todo lo que no entrase en sus grillas categoriales, mostrando su culminación en una lucha desesperada por contener, sin lograrlo, la emergencia de esa maleza epistémica, lo ambivalente.

Falta en el género una reflexión sobre la inefacia de los métodos de control y de la crisis del régimen de verdad de la ciencia. Para llevarla a cabo hubiera tenido que traspasar sus propias fronteras, dando un impulso decidido hacia su disolución, en la senda de las películas de Takovsky, que se sirven de algunos cánones genéricos para acometer la demolición del paradigma científico. No es lícito pedirlo a la ciencia ficción semejante comportamiento; equivaldría a exigirle precisamente el abandono de su ambivalencia

específica: la indecisión entre la apología de la ciencia y su crítica. En tal ambigüedad radica su atractivo, su valor de espectáculo en el mercado cinematográfico. Lo suyo fue escenificar la duda clavada en el corazón de la racionalidad científica, lo que no es poco.

#### 4.2.2. Profecías suicidas y autocumplidas

El cine de ciencia ficción comunica el riesgo mediante la presentación de los futuros a evitar. Ahora analizaremos cómo, a partir de su fruición, sus escenarios actúan sobre los espectadores con la eficacia de las 'profecías' sociales mentadas por Merton, sirviéndoles de guía en la definición de una situación determinada en un plano virtual o real.

El carácter 'profético' de su actividad es un efecto fundamentalmente discursivo, tal como ilustra la repercusión periodística de **The China Syndrome**. Su acogida por los medios ilumina con claridad cristalina el proceso de conversión de un escenario ficticio en una herramienta de interpretación/elaboración de la realidad. El manejo mediático del accidente de Three Mile Island, al desnudar el trasunto convencional de lo 'real', arrojó luz novedosa al adagio de que la realidad imita al arte: la 'realidad' del siniestro, su manifestación mediática, fue modelada con categorías y estilemas sacados de una narración fílmica.

Los medios dieron una versión de la 'realidad' cuya similitud con el filme venía fijada de antemano, por cuanto constituía la piedra angular de su esquema interpretativo. Una vez que esa 'realidad' fue convalidada por el sistema de medios, la industria nuclear se vio irrevocablemente encasillada en el rol del villano de la película -los inescrupulosos ejecutivos de la planta-, sin que de nada sirvieran sus objeciones al paralelismo establecido. En la recepción del universo fílmico de **The China Syndrome**, hermenéutica y constructivismo se fundieron en una única operación cognitiva. De tal modo integrada en las premisas de presentación de lo real, la ciencia ficción deviene un tipo especial de profecía auto-cumplida.

Considerada en un plano epistemológico, la naturaleza 'profética' del género deriva en parte de su parentesco con el discurso científico. La "universalidad" de los postulados de la ciencia, advierte la Teoría de la Traducción, no es meramente proposicional; además es prescriptiva. El primer paso hacia el establecimiento de la universalidad de una teoría pasa por producir una verdad local, de laboratorio, por así llamarla, que los investigadores se aplican a extrapolar urdiendo redes globales que reproduzcan en distintos puntos la prescripción "créense las condiciones de laboratorio que permitan obtener resultados

idénticos a los postulados". Al término del proceso, las redes, si son consistentes, sostienen la 'universalidad' adquirida por el enunciado original (Latour & Woolgar, 1995).

Ahora bien; en el tendido de sus redes los científicos tejen alianzas con diferentes actores sociales, un cometido que les demanda la elaboración de escenarios imaginarios derivados de su invención que sean apetecibles a los potenciales aliados, a fin de ganar su apoyo. Esa última tarea aproxima su discurso a las extrapolaciones de la ciencia ficción, pues la yuxtaposición de un mundo posible al hallazgo sería equiparable a la fórmula *Novum + Efectos Sociales* típica del género. La diferencia se daría en un nivel pragmático: los científicos utilizan ese recurso en la consecución de sus propios fines; la misma fórmula, en manos del público, puede contribuir a poner coto a los objetivos de los investigadores.

La historia de la física nuclear lo señala perfectamente: desde 1940 en adelante su avance se debió tanto a los *papers* de los físicos como a la negociación de alianzas con militares y autoridades que depararon los fondos para montar pilas atómicas y purificar el uranio (Latour, 1997; Weart, 1979). El apoyo de las autoridades se obtuvo mediante la oportuna presentación de escenarios complementarios: una distopía de inseguridad (una eventual victoria nazi gracias al poderío atómico germano primero, el miedo a la primacía soviética después) y una utopía de seguridad (el arma que acabaría con las guerras) entretejida con retazos narrativos sacados de la ciencia ficción, según surge de nuestro relato de cómo la serie literaria, al orientar a los físicos Szilard, Winberg y Kowarski, propició el cumplimiento de la 'profecía' de Wells: una guerra mundial librada con armas atómicas.

Se ve claramente que el imaginario incorporado a la práctica científica tiene el sentido de una utopía o distopía. Enlazamos entonces con la segunda fuente de prescriptividad de la ciencia ficción, el discurso utópico. Toda utopía encierra una aspiración a devenir profecía auto-cumplida (el plan de cambio social forjado por el utopista), y toda distopía desea, por una intención simétrica, culminar en profecía suicida (como decía irónicamente Thomas Mann: "profecías de esta clase se burlan del porvenir prediciéndole lo que ocurrirá para que el porvenir se avergüence de realizarlo). Tales fenómenos son hijos del alto grado de reflexividad de la sociedad actual, en la cual un pensador diseña un escenario probable y su atractivo empuja a individuos con poder decisorio a perseguir el estado previsto por aquel.

El cine de ciencia ficción es una elaboración típica de una sociedad altamente reflexiva, como antes lo fue la distopía literaria, nacida de la crítica de las utopías del siglo XIX. En este caso se trata de una reflexión centrada en el futuro y no en los acontecimientos del

pasados. La reflexividad alcanzó cotas sin precedentes con la Guerra Fría, apreciables en los bucles y rizos del pensamiento estratégico. El auge de este tipo de razonamiento basado en el cotejo de futuros posibles obtenidos por la teoría de los juegos, el análisis de sistemas y el cálculo matemático con miras a elegir la previsión estratégica más conveniente (Gray, ob. cit. p. 153), se vio estimulado por la reducción de las escalas temporales en materias de defensa.

La carrera armamentista, al acortar el tiempo del ataque y el contraataque -los misiles redujeron el margen de decisión político-militar a unos pocos minutos-, apremiaba a anticipar los escenarios posibles. Sobre tales ejercicios intelectuales se erigieron pirámides de suposiciones encadenadas a la progresión de la escalada, siempre vinculadas a expectativas compartidas con el adversario, puesto que la racionalidad de las jugadas requería que los rivales manejaran un mapa de futuros más o menos parecido. El dinamismo de la pugna bipolar (la renovación permanente de los arsenales, el encogimiento continuo del tiempo de reacción) añadía un plus de complejidad a una estrategia ya de por sí intrincada, con el resultado de que sus previsiones se enmarañaban con facilidad<sup>54</sup>.

La construcción colectiva del riesgo nuclear mezcló de forma inseparable pensamiento estratégico, prospectiva y 'profecías' sociológicas. Tomemos el caso de los científicos atómicos, cuya campaña de agitación de 1945-1947 pretendía convertir su pronóstico de proliferación nuclear en una profecía suicida y evitar la Tercera Guerra Mundial. Para su desmayo, los *halcones* de la política estadounidense se apropiaron de sus visiones y las viraron a favor del rearme y la confrontación. A sus ojos, tal proceder multiplicaba la posibilidad de un conflicto, con riesgo de tornar su pronóstico en una profecía autocumplida. Se generaron entonces las condiciones para una explosión de paradojas: la previsión de las consecuencias indeseadas de *halcones* y *palomas* engendraba actuaciones que, a su vez, originaban efectos no deseados de segundo grado. A la postre, previsiones y contraprevisiones determinaban que la situación mudase de modo imprevisible.

<sup>54</sup> En vez de evitar la agresión, los preparativos disuasorios podrían incentivarla al suscitar "el peligro de que un lado vaya a conseguir o piense que ha conseguido o crea que el otro lado está por conseguir, la capacidad para un primer ataque, de modo que toda la base de la disuasión mutua se hunda" (Bennet & Dando, 1982:20). Este argumento fundamentó la crítica a los dispositivos anti-misiles balísticos proyectos por las potencias en los años '60, y a la SDI en los años '80: los soviéticos, alarmados por las bravatas reaganianas sobre la infalibilidad del 'escudo estelar', podrían verse impelidos a asestar un ataque sorpresivo antes de que el dispositivo volcase la balanza a favor de Estados Unidos, aducían los adversarios. En la medida en que dichos escenarios y la previsión de sus consecuencias son por todos conocidos -enemigos incluidos-, los demás actores responden a su manera, desbaratando a veces las previsiones iniciales, que se tornan profecías suicidas. La estrategia no escapa a la ley de las consecuencias no deseadas de la acción.



En ese contexto hiperreflexivo irrumpen los mundos contrafactuales de la ciencia ficción. ¿De qué forma lo hacen? Por su énfasis en los futuros distópicos, las películas se aproximan a las 'profecías' suicidas. Las admoniciones en los textos fílmicos indican que los realizadores son conscientes de ello. Cuando en *On the Beach* la cámara enfoca un cartel con las palabras "Todavía hay tiempo", nos está dando a entender que la obra aspira a ser una 'profecía' que el realizador no quiere ver cumplirse. Stanley Kramer, sus espectadores y la crítica saben bien, como sujetos reflexivos que son, que una 'profecía' sociológica requiere de la intervención consciente de los actores sociales para realizarse o frustrarse: de allí que se presente al público una suerte de "Fin del Mundo condicionado". Que la película ayudase a abolir los ensayos nucleares no requería más que la existencia de grupos resueltos a servirse de ella en la lucha por el desarme; y ellos, según observábamos, no faltaban.

En razón de la reflexividad, los mundos posibles del género son susceptibles de aplicarse a fines inversos. Es lo que hizo Reagan cuando, asediado por el clamor popular que le acusaba de promover la hecatombe, decidió presentar batalla plantándose sin complejos en los territorios más fantásticos de la ciencia ficción. Desde allí pregonaría su utopía de paz y seguridad guarnecida por un 'escudo espacial', amagando con cumplir la 'profecía' del arma absoluta anticipada en multitud de libros y películas, incluso en aquella interpretado por él mismo en 1940. Que ya no se disimule el origen ficcional de la propaganda revela una elevada autoconciencia de los actores sobre la relación entre realidad y ficción.

Los mundos posibles del género vinieron a atender la necesidad de la sociedad compleja de observarse a sí misma apuntada por Luhmann. Y cumplieron con ella de una manera especial: proporcionando al público la ficción de un punto de observación externo, situado en otra posición del espaciotiempo: desde el futuro remoto, desde la cabina de un platillo volador, los espectadores podían contemplar a una distancia prudente la multiplicación de los riesgos en la Tierra. Dentro de su elenco, los alienígenas personificaron esa perspectiva; y más tarde lo hicieron las generaciones futuras. Ambas figuras representaron dos formas de enjuiciar el presente, dos formas de la reflexividad, en síntesis<sup>55</sup>.

<sup>55</sup> La entrada en escena de las generaciones futuras, notada a finales de los '50, coincide con el eclipse de los alienígenas señalado por el análisis fílmico a partir de los años '60. Esa coincidencia podría interpretarse como un relevo: llegadas a cierto punto de familiaridad con las temáticas nucleares, las audiencias se sintieron en condiciones de practicar esas observaciones de segundo grado desde una mirada más próxima, sin necesidad de salirse de los confines de la Humanidad. Las generaciones futuras, por lo tanto, continuarían el enjuiciamiento de las generaciones adultas emprendido por los visitantes de otros mundos. La afinidad establecida por la unidad de objetivos entre jóvenes y extraterrestres no desaparecería del todo: veinte años después encontramos rastros de ellas en la amistad entre el niño y E. T. en la película homónima.

La ductilidad expresada por los escenarios de ciencia ficción en la Guerra de los Mundos Posibles nos conduce a un aspecto no abordado hasta ahora: la afinidad entre esos escenarios y los teatros de operaciones del pensamiento estratégico. Más concretamente: es como si la filmografía se viese atraída por las previsiones del Alto Mando y sus asesores, tanto si es para ilustrarlas o para refutarlas. Contemplada desde este ángulo, se deja ver un vínculo entre Stanley Kubrick, el cineasta pacifista, y Hermann Kahn, el estratega modelo del ficticio científico Dr. Strangelove. El lema de Kahn era 'pensar lo impensable'. Kubrick hace suya esa divisa y la reformula, con los medios del cine, en 'imaginar lo impensable'. Desde ángulos opuestos, ambas actividades satisfacerían necesidades de una sociedad reflexiva compelida a analizar un escenario posible junto con la crítica de ese escenario. Cine y estrategia se revelarían así dos modos enfrentados y complementarios de cartografiar mundos posibles de cara al manejo del átomo, la una de modo informal -artístico-, la otra de modo sistemático -'científico'-. En otras palabras: dos formas de la des-futurización.

#### 4.2.2.1 Catarsis nuclear

Debemos hacer constar que no todos los que han meditado sobre esas correspondencias han llegado a las mismas conclusiones. La complementaridad entre la simulación estratégica y la filmografía ha sugerido a otro autor una interpretación distinta. Lejos de ver en ella un fenómeno espontáneo, dicho pensador entiende que fue planeada adrede. A su entender, la función del cine consistió en colaborar con el gigantesco simulacro en el que devino la política internacional de la Guerra Fría, reducida a una sucesión de teatrales golpes de efecto entre las dos potencias. Al no haber confrontación real ni disensiones internas en los respectivos bloques, jamás tuvo lugar el choque de horizontes antagónicos. Todo había sido maquinado de antemano. La ciudadanía consumió dócilmente los futuros prefabricados por las maquiavélicas agencias de imagen del poder, y se comportó conforme a lo esperado: cerrando filas con sus gobernantes. Tal es, sucintamente, el planteo de Baudrillard (1993).

Partiendo de hechos incontestables -la tendencia de las dos potencias a primar el reparto de zonas de influencia consagrado en los pactos de Yalta y Postdam por sobre el enfrentamiento-, Baudrillard ve en ellos la prueba de la entronización del simulacro como regla de conducta. Consecuentemente, la doctrina de la Disuasión representa la apoteosis de la simulación. Radicalizando la tesis del Estado Nuclear, descubre en la ansiedad atómica "un pretexto (...) para la instalación de un sistema de seguridad universal, de un cerrojo para la destrucción y para la escalada -cuya ficción se alimenta en lo posible para mantener en vilo a la gente- de un sistema universal de prevención de control" (1993:66).

En su opinión, la cuestión de fondo concernía a un único asunto, el control (control del átomo por los científicos, los militares o el gobierno, control de las armas, de las masas, de los terceros países). La finalidad última de la disuasión, prosigue Baudrillard, no era evitar la guerra sino prevenir los eventos incontrollables. El equilibrio del Terror funcionaba entonces como mecanismo homeostático gestionado en comandita por las potencias rivales, dirigido a neutralizar los dos acontecimientos que podían modificar totalmente el orden de cosas: la revolución y el holocausto. Y lo logró: no hubo ni lo uno ni lo otro.

La argumentación de Baudrillard trasunta un teleologismo retrospectivo propio de quienes, a toro pasado, descubren en la Guerra Fría el producto de una agencia orwelliana que, en lugar de dedicarse a la falsificación del pasado, se aplicó a orquestar una tragicomedia postmoderna con un decorado de futuros falsos. De más decir que razonamientos de esa índole minimizan las crisis y contradicciones, obviando, por ejemplo, que en el episodio de los misiles cubanos, frente a la postura negociadora de Kennedy estaba la opción de bombardear Cuba defendida por sus asesores (Auster, 1990), cuya ejecución hubiera desatado una dinámica impredecible (por no hablar de la peligrosa afición de la cancillería estadounidense a la diplomacia de *brinkmanship*, que por poco no dinamita los acuerdos globales). Igualmente soslayan que la Guerra Fría fue en sustancia una imposición del bando occidental a la URSS, que hubiera preferido un reparto del mundo menos oneroso, en vez de la sangría de recursos causada por el eterno forcejeo con su rival.

Le concedemos a Baudrillard que su análisis pivota en un hecho innegable: "la transformación de la catástrofe en un espectáculo ofrecido por los medios de comunicación de masas" (Scherpe, 1988:349). Qué duda cabe que 40 años de falsas alarmas militares y anti-clímax diplomáticos desdramatizaron la idea de Fin asociada al riesgo nuclear. Por eso, cuando Baudrillard anuncia con desencanto: "Todo ha ocurrido ya", no exagera del todo: expresa el sentir del ciudadano-espectador que ha asistido a innumerables representaciones de la misma obra y ya ni se asusta ni se ríe: bosteza. Su tedio evidencia el desgaste de la política de terror de la Guerra Fría, nada más que de eso.

Es imposible desvincular al cine de ciencia ficción de semejante proceso de insensibilización masiva. Con sus periódicas variaciones sobre el holocausto y sus reiterados vencimientos de las fechas anunciadas del Fin, su acción sobre la audiencia tuvo visos de catarsis aristotélica, es decir, de un mecanismo colectivo de defensa e higiene mental. Así lo entiende Susan Sontag; para quien "las películas reflejan angustias extendidas por todo el mundo y sirven para aliviarlas (...) En un aspecto, todas estas

películas están en complicidad con lo repugnante. Lo neutralizan" (Sontag, 1984:250). En ese sentido, la filmografía habría sido la formidable tramoya catártica de la Guerra Fría. Mas este efecto no representa una novedad en la experiencia visual contemporánea: es propio de la inflación icónica "domesticar" por vías de las imágenes los hechos que violentan la visión del espectador.

Hemos indagado en la catarsis al referirnos al acostumbramiento de las audiencias registrado a partir de mediados de los años '60. Y concluíamos que ese efecto, ejercido a nivel general y a lo largo del tiempo, no anulaba el poder revulsivo de cada obra individual. El denuesto de militares y autoridades estadounidenses por reprimir las imágenes de Hiroshima y las alusiones al holocausto, la persecución macartista a las admoniciones pacifistas o el veto tenaz de la BBC a **The War Game** no encajan en la teoría conspirativa de Baudrillard. Ni tampoco explica -porque no lo concibe- el uso de las visiones del desastre nuclear para fines distintos a los trazados por el Estado Mayor de la manipulación. En el fondo, el "ya lo he visto todo" de Baudrillard es otra expresión del acostumbramiento de las audiencias.

Pero el habituamiento es una fase en la que el cine no puede detenerse, so pena de perder a sus espectadores. Un rasgo de la cultura de masas es la renovación constante de sus productos en la interacción de audiencias y creadores. Y esa evolución se abre paso a través de la repetición. Hubo, sin duda, una acción catárquica; mas no debemos homologarla a un efecto narcotizante: al igual que el humor negro, la catarsis funciona de válvula de escape de las tensiones acumuladas; pero no aniquila la disconformidad ni los deseos de modificar la situación. Godzilla y su cohorte de monstruos no hicieron mella en la protesta anti-nuclear japonesa, a la vista de la memoria viva de Hiroshima y Nagasaki. Y en Estados Unidos, la impresionante movilización pacifista de los años del primer mandato de Ronald Reagan y el éxito de audiencias de la última oleada de los filmes del holocausto, da un fiel indicador de la capacidad social para imponerse a la rutinización mediática del Fin.

De guiarnos por **Akira** o **The Simpsons** resultaría que, al final del período, la catástrofe nuclear se ha vuelto un tópico de la cultura de masas, un relato más con el que convivimos en modo similar a como los cristianos coexisten con el Apocalipsis de Juan de Patmos: sin interpretarlo literalmente, como una metáfora útil para expresar ciertos escenarios-límite. En ocasiones apelamos a ella con un sentido figurado o ritual, por así decirlo, pero nada impide que, si las circunstancias lo quieren, la re-semanticemos en función de nuevos eventos.

#### 4.2.2.2. La amnesia del futuro

La cuestión de la catarsis nos lleva a un efecto menos conocido de las 'profecías' nucleares, que suele pasar desapercibido: el olvido o, mejor dicho, la "amnesia del futuro". Nos explicamos: la experiencia histórica indica que dosis crecientes de desasosiego en una población en ocasiones redundan en una negativa a pensar en el asunto generador de la ansiedad. ¿Y qué más desestabilizante que la idea de guerra nuclear? Que así ocurrió lo evidencian las repentinas "lagunas" sobre el horizonte de conflicto atómico observadas en la memoria de la gente. Súbitamente, como de consuno, los individuos dejaron de hablar del tema. Así ocurrió entre 1946 y 1949; a mediados de los '50<sup>56</sup>; y entre 1966 y 1979.

La 'amnesia' del futuro se expresa de forma curiosa. En la encuesta realizada por John Galtung en 1960 a escolares de distintas naciones, el investigador descubrió que "son los países que más han sufrido la última guerra dónde los estudiantes definen la situación de manera que el desastre no se repetirá, minimizando el peligro". Interrogados acerca de la eventualidad de una tercera guerra mundial, un 80% de los estudiantes japoneses estimaron que no se produciría, porcentaje que descendía al 55% en el caso de los norteamericanos y brasileños. "En el mismo orden de ideas nos parece altamente significativo de una voluntad de rechazo, en razón de la importancia de la angustia suscitada por la pregunta ¿Qué dirías que es la energía atómica?, el que solamente el 3% de los estudiantes japoneses respondan la Bomba A y el 60% una fuente de energía, en tanto que el 78% de los estudiantes polacos responden la Bomba A y sólo 2% una fuente de energía. Y a la pregunta ¿Cuál es hoy el principal problema concerniente a la energía atómica?, 2% de los estudiantes japoneses responden la guerra atómica, frente al 14% de los norteamericanos, el 10% de los franceses y el 23% de los polacos" (Guedeney & Mendel, 1973:42-43).

El sello del olvido se hallaba impreso en las reveladoras vivencias de las personas expuestas a la ansiedad nuclear. El escritor Philip Wylie recuerda una cena en Baltimore, en 1954, donde personas que habían viajado a Nueva York bromeaban sobre la abundancia en la ciudad de signos negros y amarillos indicando los refugios nucleares. Todos se quedaron estupefactos cuando Wylie observó que Baltimore estaba igualmente atestada por tales signos: El miedo era tan grande, Wylie reflexionó, que las mentes de los residentes se

---

<sup>56</sup> El deseo de cambiar de tema se notó incluso entre los lectores de ciencia ficción. En esos años algunos aficionados expresaron su hartazgo de los relatos de guerras nucleares. El cansancio llegó a tal punto que en un editorial de enero de 1953 de la influyente revista *Galaxy Science Fiction*, "el editor Horace Gold anunció que por lo tanto iba a rechazar todas las historias de 'desastre atómico'" (Franklin, 1988:183).

negaban a reconocer los signos de alarma que los rodeaban en su ámbito cotidiano (Weart, 1988:135). Una 'ceguera' paisajística similar se registra entre los vecinos de la central nuclear de La Hague (Francia): "Desde mi casa yo no veo la usina (...) por lo tanto, estamos protegidos', declara un habitante de una aldea situada a unos pocos cientos de metros de la planta. Para vivir con lo nuclear es preciso olvidarlo, y para hacerlo nada es mejor que no hablar ni nombrar a esas centrales inquietantes. Los vecinos de la planta de tratamiento de combustibles radiactivos no la nombran. Cuando hablan de ella dicen 'la usina', sin más calificaciones, pero más frecuentemente dicen solamente 'allá arriba' o incluso 'la cosa' o 'eso', maneras de decir que implican, se ve bien, un deseo de alejamiento, una puesta a distancia. Y a ese lugar no nombrado intentan por toda clase de medios no verlo" (Zonabend, 1993:124).

Las raíces de esa reacción han sido indagadas por la psicología experimental. "Estudios de propaganda en laboratorio han demostrado que cuando la gente cree que no hay una acción eficaz que puedan tomar, las declaraciones dirigidas a inspirarles miedo pueden en cambio llevarlos a ignorar o minimizar la amenaza" (Weart, ídem). Circunstancias de ese estilo eran comunes en la Guerra Fría, donde la perturbadora presencia en el mapa temporal de cada individuo de un futuro de muerte y cenizas, junto con la falta de medios para removerlo de su horizonte, imponía a la población la doble tarea de pensar continuamente en el Fin y a la vez seguir con la planificación de la vida cotidiana, dando por sentado que el mundo iba a continuar<sup>57</sup>. De prolongarse, la contradicción generaría un estado psicológicamente insoportable. El olvido ofrecía una salida.

A la sociología del futuro dicho fenómeno le descubre una faceta insospechada de la relación del presente con el mañana. A la conocida "amnesia" colectiva de los pueblos respecto de momentos sombríos de su historia (el régimen de Vichy en Francia), la experiencia de lo nuclear contrapone un fenómeno inverso: el "olvido" de lo que se cree va a suceder. Si el olvido del pasado resulta vital para afirmar la inocencia del devenir, según

---

<sup>57</sup> Desde principios de los años '50, observadores perspicaces habían notado que muchos ciudadanos se negaban a enfrentar el asunto de la guerra nuclear y, hacia mediados de los '60, ese mecanismo de defensa se había extendido por doquier. Weart refiere un experimento realizado por un psicólogo a mediados de los '50: el especialista le mostró a varias personas dibujos ambigüamente referidos a la guerra nuclear, y les pidió que construyesen historias a partir de los gráficos. Cuanto más explícitos y potencialmente aterradoros eran los dibujos, menor era el número de quienes vinculaban la idea de guerra a esas historias. (Weart, 1988:266). Una década más tarde, "un profesor de instituto preguntaba cada semestre a sus estudiantes acerca de esos sentimientos, y notó el cambio. Aquellos que habían entrado en la adolescencia antes del bombardeo de Hiroshima admitían con franqueza su ansiedad, pero no así la generación siguiente. El profesor interpretó que todos los estudiantes eran intensamente conscientes del peligro, pero concluyó que éste se había hecho tan aterrador que lo negaban" (Weart, ídem).

mantienen Gauthier & Jeudy (1989:139), podría igualmente decirse que la negación de un futuro impensable resulta esencial para preservar el sentido de un presente justificado por el dogma del mañana mejor. Bien dicen los autores: "La imaginación humana no tiene manera de discutir con la ansiedad causada por la idea de la extinción nuclearmente inducida. Es la imaginación occidental la que no puede abarcar la aniquilación nuclear por su concepto de tiempo, con la idea del Fin sin nada después" (ob. cit. ídem). Colocada en ese trance, la conciencia se sustrae de lo impensable y reprime todo pensamiento vinculado a ello.

¿Qué papel le cupo a la filmografía en ese ataque de "amnesia" del mañana? Es probable que, en tanto portadoras de "profecías" particularmente espantosas, algunas de sus obras la reforzaran. Pero la pauta general de las películas pasó por adoptar un discurso elíptico, escenificando el futuro atroz en civilizaciones extraterrestres o mediante alusiones metafóricas al peligro de los ensayos nucleares. En una palabra: el cine no olvidó; su reacción no se tradujo en la supresión de los futuros ominosos, sino en su destierro a la última fila de los mundos posibles. De tal manera, a la marginación social del tema correspondió el confinamiento del holocausto en un género cinematográfico marginal. Mientras "unos pocos mantuvieron el horror en el primer término de sus pensamientos; la gran mayoría de los ciudadanos guardaron los problemas (...) en el fondo, junto a las exageraciones de la ciencia ficción, oscurecidas por las deslumbrantes visiones de *Atoms for Peace* (Weart, 1988:299).

En todo caso, quien fomentó la amnesia fue el cine *mainstream* de los años '50, mientras que el género trabajó en el sentido contrario, sirviendo de recordatorio de las expectativas más aterradoras. En la práctica, el cine de ciencia ficción se vio investido de una función memorial. Museo de la memoria dedicado a los recuerdos del futuro negados, el género devino, por tanto, un bastión contra el olvido (si bien, a su vez le tocó en suerte ser un género "olvidado" por la opinión culta). Ni en los momentos de mayor tranquilidad o inquietud dejó de recordar a sus espectadores los horrores al acecho; como mucho, les quitó inminencia. Aunque su 'memoria', hay que decirlo, no fue enteramente inmune a cierta amnesia. En el capítulo anterior notábamos que las películas retrocedían ante el umbral de lo impensable, la extinción de la Humanidad. Vistas así, las palingenesis del post-holocausto introducidas en los años '50 se revelan la forma típicamente genérica de inducir el olvido del mañana espantoso. Ni en las postrimerías de la Guerra Fría los filmes se "acordarán" de la idea del Fin de la especie humana. Sus limitaciones no tapan sus méritos: fue el más "memorioso" en materia apocalíptica dentro y fuera de Estados Unidos.

#### 4.2.2.3. Orientación para la acción

A esta altura ya tenemos identificadas varias funciones asignables a la filmografía, a saber: comunicación del riesgo; efecto catárquico; y valor memorial. Ahora examinaremos con más detalle su capacidad para convocar a la acción, en su calidad de homólogo de las 'profecías' sociológicas. Tres son los ámbitos donde la existencia de un debate social propicia su estudio: los ensayos nucleares atmosféricos; el desarme nuclear; y las centrales atómicas.

Comenzaremos por las pruebas, un asunto que movilizó a la opinión pública internacional, culminando en la Prohibición Parcial aprobada en 1963 por las potencias nucleares. La formación del estado de opinión contrario a los ensayos iniciados en 1945 requirió un tiempo preparatorio de debates, acusaciones y refutaciones. Durante algunos años, la actitud masiva ante las pruebas era de fascinación por el hongo nuclear, y las voces disconformes fueron fácilmente ahogadas por el coro aprobatorio, tal como sucedió en 1956, cuando Adlai Stevenson, el candidato presidencial demócrata, abogó por la moratoria de los ensayos atmosféricos y perdió las elecciones, entre otras cosas porque la mayoría de sus conciudadanos los apoyaban (Weart, 1988:202). De todos modos, que uno de los dos grandes partidos de Estados Unidos blandiese esa bandera revela un malestar considerable.

En los años siguientes la situación viró rápidamente. El monolítico frente a favor de las pruebas (los gobiernos anglosajones, sus fuerzas armadas, la prensa, la televisión, parte del cine y la ideología patriótica) vio alzarse ante sí a un adversario difuso, un conglomerado heterogéneo integrado por amas de casa asustadas por la "lluvia radiactiva", científicos disidentes, personalidades pacifistas y naciones no occidentales alarmadas por el impacto de las explosiones, y atizado por las informaciones relativas a polvos letales y horribles mutaciones. El malestar se extendió a toda prisa y, a finales de la década de los años '50, los oponentes a los ensayos habían crecido en número e influencia y ganado para su causa a sectores clave de la prensa, en detrimento del bando pronuclear, cada vez más aislado<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> Del peso político de la opinión pública tenemos el testimonio cualificado de los altos cargos de la Administración Eisenhower. "El 8 de abril (de 1958), Eisenhower sugirió en secreto detener el programa de ensayos de Estados Unidos, aduciendo que una 'rigidez permanente sobre los ensayos nucleares bien podría llevar al aislamiento moral de Estados Unidos'. En julio, Dulles le confesó a un alto cargo británico que 'a la vista de la presión pública', Estados Unidos 'tendría que suspender las pruebas' (...) El 20 de agosto, Dulles le escribió al primer ministro británico Harold McMillan que 'nuestra posición en el mundo es tal que nos resulta peligroso ser considerados militaristas. Ese peligro puede tener consecuencias tan serias como la pérdida de los secretos relativos a algunas armas nucleares'" (Wittner, 1995:6).



¿Qué había sucedido? En el re-trazado de la correlación de fuerzas intervinieron dos factores: la movilización de los científicos alarmados (Pauling, Schweitzer) y el pánico del estroncio-90. El impacto de ambos se multiplicó gracias a las organizaciones de base, que difundieron la información boca a boca, y a las películas de ciencia ficción, con su insistencia en los perjuicios del átomo civil y militar, que atiborraron de municiones a los enemigos de las pruebas. Que sus relatos grabaran a fuego en la cultura de masas la asociación ensayo nuclear=peligros masivos imprevisibles, no autoriza a sostener que el cine por sí solo precipitó la prohibición de 1963, como se dijera de **On The Beach**, pero sí que el efecto acumulativo de su mensaje inquietante, diseminado en gran número de espectadores de Estados Unidos y del extranjero, ayudó a formar la opinión que decidió el resultado.

Pasemos a otro ámbito, el de la lucha por el desarme. En este campo de batalla los pacifistas no se apuntaron éxitos decisivos: ningún ejército se deshizo de sus arsenales nucleares. Recordemos la derrota electoral del laborismo y del Partido Socialdemócrata alemán a fines de los años '50, y de la candidatura de Stevenson en Estados Unidos, después de campañas por el desarme agitando visiones de holocausto nuclear. La mayoría de los votantes dio la espalda a sus propuestas y apoyó en cambio a los cruzados del armamentismo. Para unos electores lo más adecuado fue guiarse por la divisa 'si quieres la paz prepara la guerra' y acrecentar el arsenal intimidatorio; para otros -los menos-, por el desarme unilateral. Hubieron de pasar más de 30 años para que en Estados Unidos se fraguase una mayoría contra la prosecución de la carrera de armas atómicas en torno a la moción *Freeze*.

El mantenimiento de un sólido "consenso nuclear" en Occidente durante casi toda la Guerra Fría, pese al recordatorio del holocausto por el cine y los pacifistas, habla del éxito del bloque dirigente en recabar apoyo masivo para su estrategia mediante la combinación de futuros aterrizadores y escenarios de esperanza. A resultas de ello, el "paraguas" nuclear inspiró seguridad a una proporción decisiva del electorado. Los sondeos en Gran Bretaña informan que "en los años '60, la opinión moderada aceptaba la bomba H americana, pero tendía a rechazar las armas nucleares británicas. En los años '80, se cuestionaba la presencia de armas nucleares americanas, mientras las armas británicas son toleradas (...) En 1984, la mayoría pensaba que el asentamiento de los misiles americanos haría menos segura a Gran Bretaña, y una mayoría algo superior opinaba que la disuasión británica -el armamento nuclear nacional, P. F.- hacía más seguro al país" (Marsh & Fraser, 1989:32).

Las distinciones hechas por los encuestados advierten que, pese a sus contradicciones, la lógica de la Guerra Fría sedujo a una franja mayoritaria de la sociedad. Se creó así una situación donde una mayoría aceptaba las armas nucleares pero rechazaba sus efectos adversos inmediatos: los ensayos y la "lluvia radiactiva". Esa actitud dual, que encubría un rechazo a los perjuicios de la tecnología emparejado con un aferramiento a sus beneficios, decepcionó a los pacifistas más radicales y, a la vez, trabó considerablemente los planes armamentistas. La imposición de sucesivas restricciones a la proliferación nuclear (el T.N.P., el tratado Antártico, los amagos de desarme con las conversaciones TALK, la denuncia de la "disuasión" por "inmoral" efectuada por Reagan) representan, a juicio de Winkler (1993), éxitos parciales del movimiento contra la guerra, al punto que el historiador califica de "victoria ambigua" la obtenida por los partidarios de la carrera de armamentos.

Donde la protesta sí alcanzó éxitos indiscutibles fue en relación a las centrales atómicas. Aquí tenemos un ámbito donde, "probablemente por primera vez, una tecnología disponible de envergadura ha sido cuestionada exitosamente a través de una larga e intensa lucha incluyendo a millones de ciudadanos" (Rüdig, 1990:277). Su contundente retroceso supuso un descalabro para la industria<sup>59</sup> y para las autoridades que durante 15 años subsidiaron programas atómicos de dimensiones faraónicas sin una idea precisa de su coste. "No fue hasta la década de los 'años 70 que las cifras reales estuvieron disponibles. A medida que, lentamente, se fueron conociendo, resultaron embarazosas, pues eran substancialmente más elevadas de lo que nadie se atrevió a imaginar" (Rosa & Freudenburg, 1984:10). Semejante desatino económico se explica por el voluntarismo de los gobiernos, obcecados en materializar a cualquier precio las 'profecías' difundidas por *Atoms for Peace*. De poco les valió tal despilfarro. Las promesas destinadas a funcionar como una 'profecía autocumplida' generaron una reacción social de tal calibre que las convirtiese en una 'profecía suicida'.

El fiasco de la energía nuclear ya era patente antes de los accidentes de Three Mile Island y Chernóbil. La protesta había provocado un encarecimiento insostenible de las centrales, puesto que "las expectativas de seguridad en el público han incrementado los costos de construcción, mantenimiento y gestión de residuos de las plantas de energía nuclear al extremo de hacer dudosa su viabilidad económica en competencia con otras fuentes

<sup>59</sup> A partir de los años '70, las previsiones de la industria en términos de megavatios de capacidad instalada no dejaron de decrecer, hasta estabilizarse en un nivel muy bajo a finales de los años 80. Para esa fecha las expectativas de las plantas nucleares en Occidente se habían ensombrecido todavía más al conocerse los costos de descontaminación del territorio afectado por el siniestro de Three Mile Island, estimados en 130.000 millones de dólares, nada menos que el 3 por ciento del PIB nacional (Hawkes, 1988:175).

energéticas" (Bauer, 1995:30). Lo relevante aquí es que hasta el incidente de Three Mile Island tales expectativas se nutrían menos de experiencias reales que del temor a futuros accidentes. En otros términos: los adversarios a las centrales habían conseguido construir la noción de riesgo asociado de un modo eficaz. En su implantación posiblemente tuvo que ver la provisión de escenarios de siniestros por parte de ecologistas y filmes de ciencia ficción.

En la mayoría de los países occidentales el hundimiento de los programas de energía atómica estuvo precedido por la proliferación de expectativas de inseguridad, sumadas a la imagen desfavorable de una industria asociada al Estado Nuclear. Pero hay excepciones que enseñan que la cultura del miedo no siempre doblegó a los partidarios del átomo civil. Tal el caso de Japón, donde el bestiario radiactivo más frondoso de la filmografía coexistió con uno de los desarrollos nucleares más vastos del mundo. En la nación cuya traumática experiencia con la Bomba fundamentó una cláusula constitucional única en el mundo vetándose a sí misma la posesión de armas atómicas, y donde la "alergia nuclear" animó un importante movimiento por el desarme, el imaginario no opuso un escollo insalvable a la expansión de las centrales.

Vista la suerte dispar de las industrias nucleares, una pregunta asoma irreprimible: ¿Por qué el miedo nuclear y las creaciones culturales a él vinculadas lograron unas veces tanto y otras tan poco? Antes de responder aclaremos que, en esos términos, la pregunta está mal formulada, pues da por descontado un efecto estímulo-respuesta de la comunicación conforme a la prescripción de la Teoría Hipodérmica. El imaginario es un factor coadyuvante en la protesta nuclear, y sus consecuencias concretas dependerán siempre de su articulación con otros factores. No cabe duda que el riesgo, un constructo virtual, es muy sensible a las imágenes circulantes en la cultura. Pero la percepción de riesgo no basta.

La evidencia histórica enseña que la movilización contra las centrales presupuso el cumplimiento de una variedad de requisitos tales como el disenso de los expertos -cierta legitimidad científica de las percepciones de riesgo resulta esencial-; la apertura del sistema político local -las estructuras federales vigentes en Estados Unidos o Alemania son más permeables a las reclamaciones de grupos de ciudadanos que el orden centralizado al estilo francés o británico-; y, por supuesto, la existencia de asociaciones locales con iniciativas (Rüdig, 1990, cap. III). En el caso japonés se añade un elemento contrario a la construcción y difusión del riesgo: la renuencia de la prensa, tradicionalmente respetuosa con las grandes empresas, a asumir una postura crítica. A título hipotético podría achacarse a este factor

alguna responsabilidad en la escasa influencia del imaginario atómico de la ciencia ficción local, falta de la amplificación asegurada en Estados Unidos por el sistema de medios.

La discusión es oportuna para redondear qué entendemos por influencia de un imaginario. A título general, es correcto decir con Weart que "en un sentido, el imaginario no tiene efecto por sí mismo. La gente no emprende una acción sólo porque algunos símbolos les inciten a hacerlo; actúa en respuesta a una variedad de presiones, impuestas por su situación o generadas por ella misma. Sin embargo, en otro sentido no hay nada tan eficaz como el imaginario cuando refuerza un conjunto particular de tradiciones, tensiones sociales e impulsos personales, uniéndolos en una alianza para trabajar sobre las mentes. En este carácter de foco de fuerzas específicas, el imaginario referido a los reactores concentró la atención de todos, desde escolares a expertos, en el más global y preocupante de los resultados posibles. En consecuencia, hubo menos atención disponible para los problemas más serios aunque más prosaicos de los reactores y otras tecnologías" (Weart, 1988:424-ss).

Aplicando esas consideraciones a las audiencias de la ciencia ficción, tendríamos que en los primeros años de la década de los '50 predominó una receptividad pasiva, entendiendo por tal una exposición a las películas sin repercusión en forma de acciones. Sin embargo, esta clase de fruición, aunque parece agotarse en sí misma -"entretener al espectador"-, no dejó al sujeto indiferente, pues conllevaba efectos poco visibles -cognitivo, catártico y evocador-, no por eso menos relevantes. Que no diera lugar a expresiones extemporáneas podría atribuirse a la ausencia de un movimiento social interesado en servirse de ellas en la protesta; o a las grandes esperanzas depositadas en la fisión nuclear, un logro que a ojos de muchos coronaba la ola de sensacionales innovaciones técnico-militares gestadas durante la II Guerra Mundial que determinaron la victoria de Estados Unidos.

La enorme confianza en el ingenio y los recursos nacionales suscitada por el Proyecto Manhattan sustentaba toda clase de utopías tecnológicas, que coexistían con intuiciones más o menos imprecisas de sus riesgos. En esa fase, para las autoridades y parte de la población la posesión del arma atómica aportaba más beneficios que desventajas de cara a las relaciones con la URSS (entonces, la receptividad pasiva sería interpretable como un signo de aquiescencia). Por último, consideremos el escaso prestigio de la ciencia ficción, lastrada por una aureola de puerilidad<sup>60</sup> que le restaba seriedad ante los formadores de opinión, remisos a admitir su deuda con las películas por temor al ridículo.

---

<sup>60</sup> Ni siquiera se libra del prejuicio Jack Shaheen, un historiador de la filmografía de tema nuclear. Su listado de películas excluye a las obras de ciencia ficción relacionadas con el asunto de cariz fantástico. En su

Por consiguiente, en los años '50, la contribución directa del cine de ciencia ficción a la configuración de los mapas cognitivos temporales es apenas perceptible si la medimos en acciones. La fuente de motivación más reconocible la representa, en todo caso, la serie literaria de origen europeo, encabezada por el prestigioso H. G. Wells. Difundidas por los científicos, las visiones forjadas en sus textos se colocan en primera línea del horizonte, compitiendo con las pergeñadas por los futurólogos y otras expresiones del utopismo tecnológico a la usanza americana. Los filmes inciden de manera indirecta, reforzando el discurso tremendista de la FAS o la propaganda belicista de las fuerzas armadas. Todo ello importa por cuanto la construcción social del futuro no es solamente un asunto de actividades empíricas; una parte muy importante se ejecuta en el plano simbólico.

Al final de la década, las cosas cambian radicalmente: en un contexto abonado por el miedo a la contaminación radiactiva eclosiona un movimiento por el desarme. Sus activistas y figuras públicas no dudan en aprovechar el imaginario fílmico en la composición de *machiettas* reconocibles en la lucha de ideas. La tendencia se afianza al comienzo de los '60, cuando el género se respetabiliza al ser coptado por el cine *mainstream* a través de **On The Beach**, **Dr. Strangelove**, **Fail Safe**, y **The War Game**, cuyo código realista hace de sus mundos posibles un material presentable en el debate público. Esas obras no sólo consiguen ser tratadas como participantes en la polémica, además ellas mismas causan la controversia.

En los años siguientes la filmografía inspirará directamente escenarios públicos y se irá convirtiendo en un componente legítimo de la cartografía pública del mañana. Al término del período estudiado, el señalamiento de futuros posibles mediante alusiones a películas se ha vuelto práctica habitual. Sus escenarios han cuajado con fuerza de clichés en el lenguaje cotidiano (oigamos a Paul Warnke, negociador de armamentos de la Administración Carter, quejarse de que "ni Estados Unidos ni las otras potencias nucleares parecen dispuestas a abandonar su relación 'Dr. Strangelove' con la Bomba", Warnke, 1992:34)<sup>61</sup>. En unos casos sirven de excusa para la acción; en otros no. ¿Debemos tomar únicamente a los primeros por prueba de su repercusión de sus futuros? Es una opción, aunque obviaría aspectos valiosos

---

catálogo figuran únicamente **On the Beach**, **Dr. Strangelove**, y **The World, the Flesh and the Devil**, todas adscritas a una estética realista, sin mutantes ni monstruos; en una palabra: respetables.

<sup>61</sup> Otro ejemplo lo tenemos en la rueda de prensa celebrada por las autoridades estadounidenses en 1963, para informar sobre las negociaciones del tratado de prohibición de las pruebas atmosféricas: para interrogar al presidente Kennedy sobre el estado de las deliberaciones, un periodista emplea la imagen del poder atómico acuñada por el filme **Our Friend the Atom**: "¿Dónde está el genio, señor? ¿Dentro o fuera de la botella?" (Weart, 1988:404)..

de su influjo. Es claro que su imaginería prestó materiales al fantasma del *missile gap*, a la protesta contra los ensayos y las centrales, y a la fantasía de *Star Wars*, a favor y en contra.

Pero el valor que conferimos a la ciencia ficción no pasa solo por prestar un móvil a acciones exitosas. No, su relevancia antecede a los resultados. En la presente fase de estudios, a la sociología del futuro le importa ante todo precisar los factores concurrentes en la constitución de los futuros, con anterioridad a las consecuencias que se sigan de ellos. Bajo este criterio, el ascendiente de un escenario futurista se verifica primero en su incorporación a los mapas temporales públicos; y luego en las acciones adoptadas en función de éstos.

Con lo anterior queremos significar que la función de la ciencia ficción tiene carácter básicamente cognitivo. Esa funcionalidad se resume en el uso manifiesto por la gente al inicio de la Era Nuclear cuando recurre a la figura de **Frankenstein** para interpretar los hechos de Hiroshima y Nagasaki. En ésta y otras circunstancias el género ha servido a los consumidores de la cultura de masas de herramienta hermenéutica de un presente confuso y un mañana incierto. Que el escenario fílmico se cuele en el horizonte social, vía el lenguaje periodístico, clichés conversacionales o iconos de la protesta, constituye la mejor evidencia de su impacto.

Desde esa perspectiva, el "fracaso" del imaginario ante al armamentismo nuclear occidental y a las centrales japonesas no sería tal. Lo importante es que a través de la protesta sus mundos posibles ocuparon cuadrículas del mapa temporal de sus respectivas sociedades, aunque no los casilleros hegemónicos, acaparados por los futuros del complejo militar-industrial. Enclavados en el horizonte, sus escenarios de inquietud no decidieron por sí solos el destino global del átomo, pero, al combinarse con otros factores, sí incidieron en aspectos puntuales como la abolición de los ensayos atmosféricos o el abandono de la energía atómica en la mayoría de Occidente.

El influjo de la filmografía se asemejaría a la función de *Agenda-setting*, con mapas temporales en lugar de agendas (*Map-setting*, si se nos permite el neologismo). En un sentido ha transitado sendas parecidas a las del discurso ecológico. Éste, sostiene Klaus Eder, triunfó al situar la problemática ambiental en la agenda pública. En consecuencia, el *paquete tecnológico* fue sustituido por el *paquete ecológico* como marco interpretativo dominante en el discurso público. Pero el éxito en la reformulación de la agenda tuvo contrapartidas: Eder subraya la apropiación del discurso ambiental por sus antiguos oponentes -empresas, medios de comunicación y políticos burgueses-, y, en consecuencia,

el fin de su monopolización por los actores de la protesta. Entonces el discurso contestatario deviene paradigma dominante, a costa de una pérdida de su identidad. El sistema de medios ha asimilado algunos de sus postulados y reformulado los más revulsivos<sup>62</sup> (Eder, 1996).

Con la filmografía sucedió parecido. Algunos de sus mundos posibles impregnaron los mapas temporales y hubo unos que sirvieron de guía para la acción; de ellos sólo una pequeña minoría inspiró acciones que alcanzaron sus metas. Poco importa que las películas no hayan contribuido al fin de la carrera armamentista o al cese del programa nuclear en Japón. Los efectos directos y determinantes constituyen una minúscula parte del impacto de la filmografía. Lo que interesa es que su influjo difuso, heterogéneo y prolongado repercutió en la configuración de las áreas de los mapas temporales relativas a los futuros nucleares, al punto tal que al término del periodo, ni la prensa ni la televisión ni el discurso político pueden omitir las referencias a la ciencia ficción a la hora de tratar tales escenarios.

#### **4.2.3. Futuros nucleares y espacio de la experiencia**

Todo lo expuesto se refiere a cómo el porvenir influyó en el presente. En un sentido el círculo quedaría cerrado: el presente originó fantasías que retornaron sobre el mismo; pero no cierra por completo; en el ciclo intervino un tercer ingrediente al cual hemos aludido de pasado y cuya responsabilidad en el modelado de los futuros nucleares es hora ya de precisar: el pasado. La separación de la perspectiva temporal entre el "horizonte de expectativas" y el "espacio de la experiencia" es una característica de la temporalidad moderna, postulaba Koselleck. Sin embargo, la cesura nunca llega a ser todo lo absoluta que defendían los modernos -en la historia nunca todo es enteramente nuevo, hemos comprendido finalmente-; y el pretérito continúa incidiendo en el mañana. Los imágenes del futuro no escapan a esa ley, según las evidencias recopiladas a lo largo del trabajo.

La primera pista del peso del pasado nos la da la rapidez con que las percepciones de la energía atómica como fuente extraordinaria de peligro aparecieron después de Hiroshima y Nagasaki. A una velocidad fulminante el átomo inspiró imágenes de riesgo muy definidas, que crecieron como una bola de nieve. Explicar la intensidad de esa reacción nos conduce a

---

<sup>62</sup> Hajer analiza el proceso histórico de incorporación de ciertas reivindicaciones y enfoques del ecologismo a las instituciones de los países occidentales a partir de 1980. Este fenómeno, la "modernización ecológica", consistiría básicamente en una tentativa de conciliar aspectos de la crítica ecologista con una gestión más eficaz del capitalismo (el concepto clave aquí es "desarrollo sostenible"). En un sentido, se trataría de una "recuperación" del ecologismo, limado de sus aristas radicales, reconduciéndolo a un proyecto tecnocrático. Su institucionalización supondría la emergencia de un sector de gestores expertos, encargado de proveer soluciones técnicas a los problemas ambientales (Hajer, 1996). En el modelo de Hajer es patente la deuda con Max Weber y su teoría de la racionalización como fuente de institucionalización y desencanto.

constatar el hecho básico de que el descubrimiento de la fisión no tuvo por marco una *tabula rasa* cultural. En páginas anteriores Franklin afirmaba que, antes de existir, las armas atómicas tuvieron que ser imaginadas; el mismo principio es válido para las demás aplicaciones del átomo. Las investigaciones de Weart documentan que así sucedió: desde el descubrimiento de la radiactividad en 1896 por Marie Curie hasta los ensayos en Alamogordo en 1945 se fue gestando un copioso imaginario que prefiguró los cauces por donde discurrirían los usos de la energía nuclear y las anticipaciones de sus riesgos.

En las culturas ágrafas los mitos nuevos se construyen recomblando trozos de los anteriores, explicaba Levi-Strauss (1991:242ss). Igualmente las representaciones de la física atómica se rigen por esa ley del bricolaje, a juzgar por el reacomodo en ellas de elementos procedentes de la mitología inspirada por la electricidad en el siglo XIX, como la idea de un principio vital lumínicamente manifestado, derivada, a su vez, de la tradición religiosa de la luz, secularmente considerada una fuerza del bien. El aureola mítica pasó de la electricidad al radio, la brillante sustancia descubierta por el matrimonio Curie en 1898. No fue el único afluente: en 1901, los británicos Ernest Rutherford y Frederick Soddy hallaron que la radiactividad concernía a alteraciones fundamentales en la estructura de la materia, y los describieron mediante el término alquimista de "transmutación". El hito científico quedó así asociado a tradiciones ocultistas medievales, un ligamen que Rutherford reforzaría más tarde en un libro sobre física atómica titulado *The Newer Alchemy* (Weart, 1988:13).

El radio penetró en la mentalidad de la época como algo que encerraba una fuerza vital, y enseguida se habló de un suministro de energía inagotable. Soddy fascinó al público explicando que el uranio contenido en un botellín bastaría para enviar un transatlántico de ida y vuelta de Londres a Sydney, y, por descuido, dejó caer que la extraordinaria sustancia también podría valer de explosivo (Weart, 1988:5ss). Inmediatamente, cundió la sospecha de que tras la potencia de vida se agazapaba un poder letal. En fechas tempranas como 1903 el publicista Gustave Le Bon imaginó un artefacto radiactivo capaz de volar la Tierra con la opresión de un botón; y una década más tarde, HG Wells, dueño de un olfato entrenado en captar las esperanzas y terrores creados por el cambio tecnológico, bosquejó el primer escenario de guerra atómica en *The World Set Free*. El bifronte genio nuclear había nacido.

La cultura finisecular, apuntaba Kern, estaba obsesionada con las ideas de decadencia y Fin del Mundo. Sobre ese sentimiento el átomo actuó doblemente: por un lado su promesa de energía infinita aportó la ilusión de un triunfo sobre la entropía; por otro, el poder destructivo atribuido a la radiactividad engendró la inaudita noción del Apocalipsis



científico (Bertetti, 1998:17). Con un novedoso envoltorio, la cultura reciclaba nuevamente temores a la electricidad manifiestos en un rumor oído en 1892 en Estados Unidos, y decía que Thomas Edison preparaba un artilugio eléctrico capaz de aniquilar una ciudad a la distancia (Weart, 1988:25). En las décadas de 1920 y 1930, la especulación sobre experimentos atómicos susceptibles de destruir el planeta era tan común, que en 1930 Robert Millikan, el portavoz de la ciencia estadounidense, consideró necesario salir a su paso diciendo que "el apocalipsis atómico era un mero espantajo para los ignorantes" (Weart, *ibídem*, p. 33).

No hubo caso; las fantasías de aniquilación atómica resurgieron a través de la noción de raza alienígena extinguida. Allí tenemos el celeberrimo ensayo del biólogo británico J.B.S. Haldane, *Daedalus or Science in the Future* (1923, en cuyas páginas el autor evoca una ocasión en donde él y sus colegas, observando la aparición de una nueva estrella en el firmamento, especularon si no sería un estallido debido a un intento demasiado exitoso de sus habitantes de producir radiactividad (Easlea, 1983:3). Una idea similar reaparece en 1936 en la cultura de masas, cuando el *comic* introduce a Superman, el último descendiente de un linaje extraterrestre desaparecido con la explosión de su planeta natal, Kriptón. La noticia de la destrucción de Hiroshima no podía caer en terreno mejor abonado.

El átomo, pues, suscitaba fantasías positivas y negativas. ¿De dónde le venía la facultad de exacerbar la imaginación en tal grado? Una interpretación posible es que la física moderna, con su complejidad, su sondeo de las estructuras elementales de la materia y su vislumbre de una energía inédita y colosal, se asemejaba a un saber arcano, una vía de acceso a los misterios de la Creación. Para el público y los mismos científicos, la manipulación de fuerzas trascendentales imponía serios deberes a sus gestores, un grupo de iniciados no por azar homologados a alquimistas. Estas representaciones casi mágicas instalaron a los asuntos nucleares en un orden lindante con lo sagrado y, en caso de mal uso, con lo sacrílego.

Su posicionamiento dentro la bipolaridad sacro/sacrílego hace pertinente traer aquí los análisis del riesgo de Mary Douglas centrados en el concepto cultural de contaminación. Dicha noción "implica alguna interferencia dañina en los procesos naturales y asume algo sobre la normalidad, pues implica una intrusión anormal de elementos extraños, de mezcla o destrucción" (Douglas & Wildavsky, 1982:36). Al borrar las fronteras establecidas por la retícula clasificatoria del orden cultural, el agente contaminante pone en peligro su preservación. Para protegerse, las sociedades alzan una barrera de tabúes que impiden a sus

miembros borrar, mezclar o cruzar ciertas categorías (véase el caso de la menstruación: en algunas culturas se prohíbe a las mujeres con la regla ejecutar ciertas actividades, por ejemplo, preparar la comida. Las interdicciones buscan evitar el contagio de la Cultura -los alimentos- por la Naturaleza -el cuerpo femenino). En el contexto contemporáneo, esa categoría de contaminación o impureza se desplazaría del plano estrictamente sexual a las percepciones del medio ambiente (Douglas & Wildavsky, *ídem*, p. 38 ss).

Dentro de lo ambiental, la energía nuclear fue un ámbito donde esa categoría se mostró particularmente activa. El discurso de Pascua de 1950 del papa Pío XII, advirtiendo que los ensayos atómicos traían consigo "la polución" de los misteriosos procesos de la naturaleza (Weart, 1988:190), revela cómo su aura impura se hacía evidente incluso a la máxima autoridad religiosa de Occidente. El magnate de la prensa estadounidense, William Hearst, reflejó un sentir parecido en 1954 cuando dijo que las explosiones termonucleares "podían causar cambios peligrosos en los ordenados procesos de la ley natural" (Weart, *ídem*).

Impresiones similares se manifestaron con virulencia en la controversia de los residuos radiactivos: la imaginación nuclear transfirió a la basura creada por las centrales la negatividad asociada habitualmente a los residuos del organismo, la sangre menstrual y los excrementos, las sustancias culturalmente 'impuras' por antonomasia (Kristeva, 1988:75ss). "La imaginería de 'residuos' continuaba suscitándole a algunos preocupaciones de tipo anal-infantil. Los críticos estadounidenses y japoneses asociaban la construcción de reactores sin repositorio para los residuos a la construcción de casas sin lavabos. Un tratado francés calificaba a los residuos nucleares de 'pila de excrementos', y cuando expertos de relaciones públicas en Alemania enviaron un 'autobús de información' por las poblaciones cercanas a una proyectada planta de reprocesamiento de residuos nucleares, los opositores decoraron el vehículo con papel higiénico y boñigas" (Weart, *ídem*, p. 318). El significado de la protesta no plantea dudas: excrementos y residuos nucleares, al compartir el estatuto de cosas "impuras", quedaban inscritos en un plano común de contaminación.

Por doquier encontramos la dicotomía puro/impuro subyaciendo a las connotaciones negativas de las radiaciones. Hacia los años '50, ya era de público conocimiento que dosis altas de radiación podían causar defectos genéticos en los descendientes de las personas expuestas a ellas<sup>63</sup>. "Este hecho evocaba algunas viejas y difundidas ideas sobre la

<sup>63</sup> De este complejo cultural de la polución derivaría el tema de la esterilidad, tan frecuente en el imaginario nuclear. Las crónicas recogen las aprensiones de los pilotos que sobrevolaban el laboratorio de Brookhaven y

contaminación. Tradicionalmente, los bebés defectuosos eran un castigo por la contaminación en el más amplio sentido, violaciones tales como comer alimentos prohibidos, mirar algo que no debía ser visto o transgredir un tabú sexual (...). A veces no eran actos humanos sino el poder irradiado asociado con la sexualidad misma lo que creaba los prodigios; los mayas pensaban que las eclipses enviaban fuerzas demoníacas a deformar a los bebés en el útero. Esa creencia primitiva de que la contaminación, quizás implicando secretos prohibidos y rayos, podía causar extraños nacimientos, pareció ser confirmada en los hechos por la radiactividad" (Weart, 1988:189). El dato de que las radiaciones ionizantes eran susceptibles de inducir cáncer, una patología estigmatizada por 'impura' (Sontag, 1996), fortaleció la asociación entre el hecho empírico y la categoría cultural de contaminación.

Asociaciones similares animaban el pánico del estroncio-90. Cuando en el furor de la polémica un grupo contrario a los ensayos centraba su denuncia en la contaminación de la leche diciendo "La leche es el más sagrado de todos los alimentos", no hacía sino poner sobre el tapete la dicotomía puro/impuro subyacente. Sin saberlo, los activistas repetían un gesto cultural muy anterior al descubrimiento de la radiactividad, pues, "desde el tiempo de los procesos a la brujería, las acusaciones de ataques obscenos a la leche han sido una poderosa arma contra los enemigos" (Weart, 1988:214). Efectivamente, aunque en términos sanitarios los niveles de estroncio-90 en la leche carecían de relevancia, la opinión pública reaccionó igual que ante la comisión de un sacrilegio. Lenta pero inexorablemente, las percepciones de lo nuclear iban desplazándose al terreno simbólico de la impureza. Al final, el miedo a la guerra, la polución absoluta, acabó por "contaminar" todos los usos del átomo.

El mismo principio explica la dispar reacción ante las catástrofes nucleares respecto de otros desastres ecológicos. Chernóbil no causó más que unas decenas de muertos en el lugar de los hechos -los efectos a largo plazo de la "lluvia radiactiva" permanecen inciertos-, mientras que en 1984 una nube química escapada de la planta de la Union Carbide en Bhopal (India) se cobró más de 2.000 muertos en cuestión de horas. Poco importaba el número de víctimas; para la opinión internacional Chernóbil representó *El Accidente*. En la trama cultural donde circuló la noticia las sustancias químicas no "apestaban" tanto como la "lluvia radiactiva". Idéntica pauta se repitió con el accidente de Three Mile Island y el ocurrido ocho meses después en Ontario (Canadá), donde un cuarto de millón de personas fueron evacuadas por un vertido de gas clorhídrico. La prensa apenas si dio importancia al

---

preguntaban a los médicos si esos vuelos ponían en peligro su fertilidad, junto con los rumores de esterilidad difundidos entre los marinos y técnicos participantes de los ensayos en Bikini (Weart, 1988:110).

episodio canadiense, mientras que Three Mile Island ocupó todas las primeras planas (Weart, ídem, p. 372).

Ese rasero diferente tiene antecedentes en el contraste entre la repercusión de los bombardeos a Hiroshima y Nagasaki respecto del escaso interés en la opinión internacional por la destrucción de la ciudad alemana de Dresde por escuadrillas aliadas, cuyas bombas de fósforo abrasaron a 135.000 personas en una noche. En términos de cuantía del daño, el desinterés ante un acto igualmente sanginario resulta incomprensible. Desde una perspectiva culturalista no lo es: el fuego convencional no contamina; el fuego 'atómico' sí.

La descripción del complejo cultural quedaría incompleta si junto a sus connotaciones "impuras" no mencionásemos los valores positivos derivados del vitalismo atribuido a las radiaciones. Desde el descubrimiento del radio se asoció la potencia del átomo a esperanzas de renacimiento y regeneración. Las expectativas se extendieron a radiaciones del tipo de los rayos X, cuya identificación a fines del siglo XIX estimuló una avalancha de augurios del fin de las enfermedades infecciosas y, en consecuencia, de un aumento de la longevidad (Clarke, 1992:205). La Era Nuclear abrigó ilusiones parecidas, acrecentadas exponencialmente: "un artículo de una revista de 1947 acerca de los beneficios médicos de la energía nuclear estaba ilustrado con un montaje de un hombre sonriente elevándose de una silla de ruedas, levantado por la imagen superpuesta de una nube atómica dorada" (Weart, 1988:403).

La percepción de una fuerza vital y primigenia fue explotada ampliamente por la propaganda de *Atoms for Peace*, donde la biología, la medicina y la agricultura juntas representaban entre un cuarto y la mitad de sus producciones (Weart, 1988:172). A esa creencia se vinculaba la popularidad de la radioterapia, aunque con fundamentos más sólidos: desde los años '20, los isótopos radioactivos venían aplicándose a combatir los tumores y en el diagnóstico, al punto que, "a finales de los '50, el número de vidas cobradas por la radiactividad, incluyendo las de Hiroshima y Nagasaki, fue sobrepasado por el de vidas salvadas por la radiactividad" (Weart, ídem, p.171).

De ahí a creer en un elixir de la vida preparado con isótopos no había más que un paso. La imaginación popular se disparó con el libro del periodista John Hersey sobre Hiroshima (1946) y su observación de que el rebrote exuberante de la vegetación ocurrido después del bombardeo "fue porque la bomba había de algún modo 'estimulado' los 'órganos subterráneos' de las plantas" (Weart, ídem, p. 110). Años más tarde, el mismo trasfondo

cultural sugerente de una fuerza vital en la radiación dictó a los ingenieros el nombre de "reproductores" (*breeding*) para los reactores abastecidos con plutonio, una sustancia que significativamente calificaban de "fértil", pues al ser consumido generaba un combustible adicional. "Como expresaba un folleto de Westinghouse, los reactores 'reproductores' prometían 'lo que podría llamarse una eterna juventud'" (Weart, *ibídem*, p. 289). A través de tales expresiones el átomo ponía en juego un sustrato cultural antiquísimo, la fertilidad, una de las tres funciones eminentes de las mitologías europeas, según el magisterio de Dumézil<sup>64</sup>.

Simplificando, digamos que la impresionante ductilidad del átomo ejercitada antes y durante la Era Nuclear osciló entre las potencias de la vida y de la muerte. La eficacia simbólica de cada polo se probó enorme, ora para sobrecojer a varias generaciones de occidentales, ora para impulsar costosísimos programas energéticos, injustificados según la ley del mercado.

Las deudas con el pasado no acaban con esos antecedentes relativamente recientes, pues faltan por mencionar los realmente antiguos, los religiosos. Recordemos que el análisis fílmico nos descubrió en las películas un imaginario plagado de marcas escatológicas. Al ceder al empuje de este estrato cultural sumergido, el cine no hacía más que acompañar a las reacciones de la sociedad. La alborada de la Era Nuclear sacó a flote el zócalo apocalíptico cristiano: ahí están la exclamación de Winston Churchill en 1945: "Esta bomba atómica es la Segunda Venida con ira" (Weart, 1988:102); el célebre texto de Wilber M. Smith, *The Atomic Age and the Word of God*, aparecido en el número de enero de 1946 en el *Reader's Digest*; el *gospel* de 1950 que advertía que, en el Día del Juicio, Jesús "golpearía como una bomba atómica"; o las admoniciones de los predicadores de los '50 y los '60 de que la Segunda Venida de Cristo sería anunciada por misiles nucleares (Weart, *ídem*, p. 397).

Igualmente, la Biblia inspira al presidente Johnson la afirmación de que la potencia del átomo podría ayudar a realizar el mandamiento divino del Génesis de "repoblar la tierra y cultivarla" o a "cumplir la profecía del Armagedón" (Weart, *ibídem*, p. 396). Las citas de las Escrituras impregnan el *Project Plowshare*, alusión al pasaje bíblico sobre una era de paz en la cual los hombres convertirán sus espadas en arados -idea recogida varias veces en

---

<sup>64</sup> Un buen ejemplo del impacto de esa creencia vitalista la tenemos en la comedia nuclear *The Atomic Kid* (1954). Aquí Mickey Rooney, víctima de un ensayo nuclear, se carga de radiactividad y entre sus nuevas facultades figura la de emitir un resplandor cada vez que se excita sexualmente.

la filmografía-; y las volvemos a encontrar en Reagan y su calificación de la Unión Soviética de 'Imperio del Mal' en "un discurso reminiscente de la retórica del Antiguo Testamento sobre el duelo final entre las fuerzas del Bien y del Mal" (Moore, 1995:11).

Desde un punto de vista cognitivo, resulta bastante normal el recurso a la retórica apocalíptica cristiana, como una reacción instintiva dirigida a aprehender el hecho inédito del riesgo global. Más interesante es detectar en el seno de este discurso bíblico los principios de vida y muerte, de exterminio y regeneración observados en la mitología atómica<sup>65</sup>.

Tales son, a grandes brochazos, las predisposiciones culturales que acogieron al hecho nuclear y contribuyeron a darle sentido. Al darse en un contexto gravado por las expectativas acumuladas en el medio siglo anterior, las controversias en torno a los horizontes de la Era Nuclear se vieron predeterminadas por valores y connotaciones ya existentes. Conclusión: el riesgo apunta al futuro, pero su configuración depende parcialmente del pasado. Una ley insalvable de la imaginación futurista le fija vestir lo incognoscible con la ropa de lo conocido<sup>66</sup>.

#### 4.2.4. Especificidades nacionales

Finalizaremos el capítulo con una referencia a las especificidades nacionales de la filmografía. El lector ya había sido advertido de la desigual participación de los países en la producción del cine de ciencia ficción en general, y de la temática nuclear en particular. El recorrido cubierto le habrá suscitado la acertada impresión de que los futuros nucleares han

<sup>65</sup> En la impregnación escatológica del cine estadounidense ha tenido mucho que ver el sólido fundamentalismo protestante del país. Lo señalaba Susan Sontag a propósito de la retórica del Fin del Mundo suscitada por el sida. "Norteamérica, dijo alguien, es una nación con el alma de una iglesia -un iglesia evangélica propensa a anunciar finales trágicos y flamantes comienzos" (Sontag, 1996:166). Retengamos que Theodore Roosevelt hizo su campaña presidencial de 1912 al son del himno evangélico *We stand at Armageddon and we battle for the Lord* (Thompson, 1985:146); un sentimiento reiterado en su campaña electoral por Ronald Reagan en los años '80 cuando dijo que "Podemos ser la generación que asista al Armagedón" (Broderick, 1993:46). Sin embargo, lo que también nos indican estos marcos culturales es la distancia entre el modelo y su reelaboración en la Era Nuclear, sobre todo en lo concerniente al Juicio Final: aunque es verdad que en el cine la salvación corresponde a los puros, en la mayoría de los filmes el mensaje (¡todos al infierno!) no se condice con la distinción prescrita por Juan de Patmos; y la Nueva Jerusalén, la ciudad que aguarda a los elegidos, se transfigura en la opresiva Ciudad de la Cúpula del cine.

<sup>66</sup> Despojarse del legado del pasado resultó difícil incluso para aquellas mentes entregadas al pensamiento prospectivo puro. Se ve con crudeza al examinar retrospectivamente las simulaciones de conflicto previstas por los estrategas; la mayoría de ellas fracasaron estrepitosamente en anticipar los hechos reales. Sus autores fueron víctimas del "espejismo de la III Guerra Mundial", un compendio de visiones elaboradas en base a proyecciones de la II Guerra Mundial, que encasillaron sus previsiones en el concepto de guerra global total. El espejismo les cegó a las demás posibilidades abiertas, entre ellas los conflictos localizados de baja intensidad, los únicos escenarios bélicos reales de la Guerra Fría (Sapin, 1983).

sido exclusividad de un puñado de naciones y seguramente se preguntará qué relevancia tiene ello en la fisonomía del mañana. Esa es la cuestión que abordaremos a continuación.

#### 4.2.4.1. El caso europeo

Un dato intrigante para el observador lo constituye la pobre presencia europea en la filmografía, habiendo sido el Viejo Mundo la cuna de la ciencia ficción literaria, tanto en su vertiente utópica verneana o distópica wellsiana. La sorpresa se dispara si se considera además, que la mayoría de las cinematografías de esos países dieron sus primeros pasos con películas de ciencia ficción. También llama la atención el que los grandes cineastas europeos de la posguerra, educados en tradiciones culturales críticas, rehuyeran no ya el género de la anticipación científica sino el mismo tema nuclear, por fuera de Resnais y su discípulo Chris Marker con *Hiroshima Mon Amour* y *La Jetée* respectivamente. Inexplicablemente, no parecen sensibilizados a uno de los problemas de mayor calado político y social.

Confrontados con el asunto, los realizadores de la Europa continental y sus afines modernistas en el Nuevo Mundo sólo atinaron a expresar su impotencia: "En 1962 una revista hizo un sondeo entre los mayores directores de cine artístico, preguntándoles cómo tratarían la bomba H en una película. Ingmar Bergman replicó: "Encuentro imposible hacer una película 'acerca de la Bomba' y su efecto en el hombre moderno'. Louis Malle dijo "por nada en el mundo haría una película acerca de la bomba H". Elia Kazán: "Es demasiado para mí". Michelangelo Antonioni: "No tengo la más remota idea". John Cassavetes: "Francamente, la propia idea de guerra nuclear (...) amenaza con hundirme en el pánico" (Weart, 1988:393). En otra oportunidad, Bergman confesó que *El Séptimo Sello* (1956) había sido concebida pensando en una catástrofe nuclear (Weart, ídem, p 413), aunque con un enfoque elíptico. Hablar directamente de la muerte nuclear sólo parecía concebible en el contexto de la ciencia ficción anglosajona, creadora, a fin de cuenta, del grueso de las visiones de guerra atómica. Los realizadores europeos optaron por mirar para otro lado.

El caso francés es sintomático. En ese país existía una sólida tradición de ciencia ficción; pero se cruzaba con una percepción favorable de lo nuclear. "Cuando los franceses pensaban en átomos pensaban en Madame Curie, una gloria nacional, y los cineastas franceses no crearon visiones de monstruos radiactivos. Aunque las ansiedades acerca de la radiación y la guerra persistieran debajo de la superficie en Francia, como en todas partes,

no era suficiente: la imaginaria no puede hacer todo por sí misma. La protesta nuclear podía crecer con fuerza sólo donde fuerzas culturales y políticas la sostuvieran" (Weart, ídem, p. 244). Sumémosle el hecho de que el Partido Comunista (y los sindicatos) se mantuvieron pro-nucleares a lo largo de la Guerra Fría. Así las cosas, difícilmente podía esperarse que la *intelligentsia* local, mayormente de izquierdas, tomara la iniciativa de presentar una enmienda a todos los usos del átomo. La mayoría de las realizaciones relacionadas se limitaban a filmes propagandísticos pronucleares<sup>67</sup>. En tal contexto, *La Jetée* y *Demain les Momes* se perfilan excepciones dentro de un desinterés culturalmente pautado.

A partir de la experiencia francesa podemos conjeturar, por inferencia, sobre la conducta del resto. En la Europa continental de postguerra, la actividad cinematográfica presentaba un carácter más artesanal comparado con Hollywood, lo cual favorecía el control de los directores sobre sus creaciones. En ese marco la ideología del cineasta podía ser decisiva en la elección de temas y su tratamiento. Y sospechamos que lo fue: entre los autores de izquierda el átomo no tenía nada de malo; lo perverso era su empleo agresivo por el imperialismo; por su parte, entre los modernistas la ciencia ficción carecía de prestigio artístico, y esa valoración se correspondía con un menosprecio de la prospectiva frente a la retrospectiva o la crítica del presente. De ahí que los filmes modernistas se repartieran entre el abordaje de la coyuntura y el buceo en el pasado, pero rara vez del mañana.

Los únicos europeos que cultivaron el género con asiduidad fueron los británicos, quizás debido a la solidez de su industria cinematográfica (interesada en fórmulas de género) y a la presencia de un estamento intelectual menos sesgado a la izquierda que sus pares del continente. Esto es todo lo que podemos conjeturar al respecto; dilucidar a fondo la indiferencia del cine europeo por el futuro merecería una investigación monográfica.

#### 4.2.4.2. Unión Soviética

En la Unión Soviética se dio un vacío fílmico parecido al de Europa continental, tanto más acusado vistas las peculiaridades del régimen, poseído por un optimismo tecnológico sin par respecto del átomo. Entre los 'especialistas rojos', la elite técnica creada a instancias de Stalin en sustitución de la Vieja Guardia Bolchevique, el poder nuclear adquirió un valor de talismán. Esta capa social, asimilable a una tecnocracia, hizo del impulso de la energía atómica una baza que jugó en sus luchas internas por el poder (March & Fraser, 1989:168). Amparada por Stalin, la elite pronuclear conspiró luego contra Krushev, pero éste la

<sup>67</sup> P. ej., *De Valmy a Reggane* (1960); *Reggane a l'heure H* (1960); *Atolls a l'heure nucléaire* (1966); *Marine, atome, Tahiti* (1967); *La Bombe de A a F* (1971); *L'explosion nucléaire* (1973).



derrotó en alianza con los militares, por lo cual el gran plan de expansión nuclear de 1956-1960 fue abandonado (si bien el programa armamentista, en manos militares, continuó a toda marcha). Sus miembros levantaron cabeza con Breznev (Hawkes, 1988:75), bajo cuyo gobierno gozaron de preeminencia política y económica hasta el desastre de Chernóbil.

De esos avatares la población no fue informada. La inexistencia de una opinión pública a la usanza occidental imponía formidables restricciones a la percepción del riesgo nuclear. Los soviéticos no experimentaron el alud de información y discursos controvertidos acerca del átomo que recibieron los occidentales y, por tanto, no hubieron debates que estimulasen la construcción colectiva del riesgo. En los primeros años de posguerra, "el público soviético sólo recibió un goteo de generalidades sobre los usos benéficos de la energía atómica", señala Weart (1988:118), hasta que, a inicios de los 'años 50, la campaña oficial de firmas por el Llamamiento de Estocolmo contra las bombas atómicas, con gran eco en la población, alertó del potencial dañino de esas armas. No obstante, la política de Stalin se afanó por negar el peligro de sufrir un ataque de Estados Unidos. El panorama se modificó con su muerte, y en 1955 se puso en marcha el primer programa de defensa civil, que se aplicó hasta la caída del régimen con la obligatoriedad y planificación típicas, y "saturó a la población soviética con ideas de ataque nuclear. El mensaje general estaba dirigido a asegurar a los ciudadanos que se podía sobrevivir a una guerra nuclear" (Weart, ídem, p. 136), algo bastante similar a lo pregonado por los gobiernos de sus rivales capitalistas.

Igual que su adversario estadounidense, los Soviets equilibraron las visiones dramáticas con una campaña optimista al estilo *Atoms for Peace* (de hecho existe un filme soviético didáctico así titulado). En la Conferencia de Ginebra, Malenkov y Bulganin saludaron al "siglo de la energía atómica" (Hawkes, 1988:78), mientras en la URSS vaticinaban el empleo de bombas H para abrir caminos por las montañas o excavar reservorios de agua (Weart, ídem, p. 211). En contraste con Estados Unidos, el desborde de entusiasmo no respondía a un plan orquestado para tranquilizar a la población; las autoridades creían sinceramente en los beneficios civiles de la cornucopia atómica. Desarrollar una fuerte industria nuclear se tornó una cuestión de orgullo nacional; y el régimen adoptó el hábito de regalar reactores a los países amigos. La fabricación e investigación de armamento atómico recibió un gigantesco impulso, sin que ello impidiera al Soviet Supremo en 1958 acusar a las pruebas nucleares "del envenenamiento de los organismos humanos".

Por esos años, Sajarov, el inventor de la bomba H soviética, y otros científicos de prestigio emprendieron una campaña contra los ensayos hablando de los millones de bebés que

nacerían defectuosos si aquellos persistían. A pesar del respaldo oficial a Sajarov, cuando en 1961 la URSS reasumió las pruebas con artefactos de superior poder, se silenció el hecho a fin de no "instilar alarma en la población", que en adelante se enteraría de las explosiones soviéticas por las noticias de las radios extranjeras (Weart, 1988:205).

¿Cómo se sentía la población? La censura a todos los niveles casi no permitía disponer de testimonios escritos o audiovisuales, mas las declaraciones de los emigrados revelan la convicción general de que una guerra nuclear resultaría una catástrofe sin precedentes. Una muestra del estado de ánimo la da un chiste soviético de los años '60: "¿Qué se debe hacer en caso de ataque nuclear? Respuesta: Coger una pala y una sábana y caminar lentamente....al cementerio más cercano". A veces se añadía una segunda parte: "¿Por qué lentamente? Respuesta: Para no desatar el pánico" (Weart, 1988:239). Inquietudes parecidas salieron a la luz cuando "a principios de los '60 la censura se aflojó y aparecieron unas pocas historias y películas en las cuales la guerra era muy horrible y los soldados innobles; quizás eso mostraba cómo se sentían realmente los rusos. Las historias molestaron al Ministerio de Defensa, que aleccionó públicamente a los artistas y escritores de que su deber era evitar el pacifismo. Todos acataron el consejo" (Weart, ídem, p. 252). Un episodio similar ocurrió a mediados de los '70, cuando se esbozó una corriente de preocupación por los daños ecológicos, y fue al punto censurada (Weart, íbidem, p. 324).

El miedo a la guerra recrudesció a inicios de los '70. Tras años de declaraciones de confianza en que la URSS sobreviviría a un ataque nuclear -la doctrina militar vigente-, Breznev declaró que los arsenales de las potencias representaban un peligro capaz "de volar todo el planeta". Mas, a diferencia de lo ocurrido en Occidente, la inquietud acerca de las armas no afectó a la percepción de la energía atómica, objeto de veneración incondicional. Un año antes del accidente de la central de Chernóbil, el ministro de energía de Ucrania vaticinaba un futuro venturoso: "El calor del vapor de escape se usará para cultivar verduras, frutas y hongos, para las granjas de aves y peces, y para regar los campos con agua caliente" (Hawkes, 1988:15). Y tan sólo "un mes antes del accidente, el XXVIII Congreso del PCUS aprobaba el más ambicioso programa de desarrollo de la historia moderna de la URSS. Entre las directrices básicas para el quinquenio 1986-1990 figuraba un impulso espectacular de la energía atómica como de la prospección de minerales radiactivos" (Vilanova, 1988:36).

A la noticia del accidente de Three Mile Island la prensa soviética dedicó una cobertura abundante, culpando del siniestro a la mala gestión capitalista, a la vez que descartaba que

algo similar pudiera ocurrir en la eficiente y segura industria nacional (Vilanova, ídem, p. 34). Sin embargo, pese a estas tranquilizadoras afirmaciones, "una muestra de la actitud de la gente en general apareció en 1982, cuando el diario sindical *Trud* prestó atención a las cartas de los lectores que mostraban su preocupación por la seguridad de las centrales de energía nuclear. Una carta de un obrero de la construcción de la planta de Smoiensk - situada al norte de Chernóbil- se refería a rumores alarmistas entre la población, con 'tanto peso que la gente deja de comprar verduras y frutas que crecen en las zonas próximas a las centrales nucleares. ¿No podrían los expertos ser un poco más accesibles sobre lo que ocurre en esas plantas para que la gente no actúe sobre meras conjeturas'" (Vilanova, íbidem, p. 16).

El pavor a la conflagración global retornó en los '80, a caballo de la denuncia gubernamental de la estrategia reaganiana. En poco calmaban los ánimos los manuales de defensa civil al uso: de sus páginas se desprendía la imagen de "un desierto de escombros a través del cual se movían algunas tétricas figuras, los pocos supervivientes, envueltos en ropa de goma protectora y máscaras antigases, como una procesión de espectros conmemorando el triunfo de la muerte" (Weart, 1988:380). El goteo de miedo se transformó en riada con el accidente de Chernóbil. Con vacilaciones, la 'transparencia informativa' promovida por Gorbachov dejó que la población se enterara por primera vez de que el átomo civil podía aparejar serios trastornos, algo que se le había ocultado celosamente. Al término de los años '80, las percepciones del átomo tendían a equipararse en pesimismo a las de Occidente. Lo confiesa un físico soviético: "Los triunfos nucleares de décadas anteriores habían quedado desacreditados por Chernóbil, y algunos escépticos habían incluso llegado a la conclusión de que el ingreso de la Unión Soviética en la era nuclear fue prematuro" (Sagdeev, 1996:367).

La repercusión de esos temores larvales en el cine soviético fue prácticamente nula. La organización estatista de producción ahogaba en su origen cualquier crítica al sistema imperante, y no toleraba la formación de un nicho al estilo de la Serie B. La tradición rusa de cine de ciencia ficción fue liquidada por el estalinismo y no se la dejó resurgir. La suerte de Andrei Tarkovsky, autor de dos de las pocas piezas del género existentes, es esclarecedora. Si el cineasta recurría a sus convenciones era con el propósito de ajustar cuentas al culto al progreso del régimen. *Solaris* es la réplica descreída al programa espacial soviético, y *Stalker* enseña un escenario post-industrial de desastre y quiebra de la utopía tecnológica.

El régimen aceptaba las películas históricas (con todo tipo de reparos ideológicos), pero no las de ciencia ficción, algo sorprendente en una sociedad que hacía del avance al futuro su razón de ser. Un texto como *Los Huevos Fatales* de Bulgakov (1925) sobre la catástrofe producida en la URSS cuando un burócrata abusaba del rayo inventado por un sabio para estimular el crecimiento de las aves de corral y causaba una invasión de alimañas gigantes, prefigura el cine estadounidense de mutaciones y mueve a pensar que, si los creadores hubieran gozado de libertad, el cine soviético probablemente hubiera engendrado sus propios monstruos de la razón nuclear<sup>68</sup>. Pero las autoridades velaban para que la imaginación fímica no cobrara vuelo ni esparciera su mensaje intranquilizador; lo refleja su actitud dual con el filme estadounidense *On The Beach*, conforme a la cual aprobaron su estreno en una sala moscovita a fin de explotar su mensaje pacifista de cara a la tribuna internacional, mientras vetaban su exhibición a la población (Spoto, 1978:211).

Es posible que el veto de los círculos dirigentes a la ciencia ficción se relacione con la falta de discusión pública de los futuros posibles. En la URSS sólo tenían cabida los escenarios impuestos por las autoridades, siempre de cariz optimista salvo el puñado de futuros lóbregos endosados a los designios destructivos del imperialismo. Las discusiones de los futuros optativos se ventilaban en los cerrados comités de planificación, cuyas conclusiones se bajaban a la población de forma monolítica e inapelable. Por tales circunstancias, el accidente de Chernóbil pilló completamente desprevenida a la sociedad, que ignoraba todos los reveses sufridos por el programa nuclear soviético desde su puesta en marcha. De tal modo que cuando la opción nuclear cayó en descrédito, no fue debido al debate ni al cotejo abierto de mundos posibles sino por el contundente mazazo del desastre. La esclerosis de los mecanismos de desfuturización desembocó en una rigidez con consecuencias fatales.

#### 4.2.4.3 Estados Unidos

Pese a habernos explayado largamente sobre la filmografía estadounidense, recapitularemos sus rasgos de identidad desde el ángulo de su entorno nacional. El primer aspecto que salta a la vista es la popularidad de las utopías (entre 1920 y 1980 se publicaron unas mil, indica Sargeant, 1979:115), especialmente las tecnológicas. En ninguna parte fuera de Estados Unidos cuajó un movimiento abanderado de la tecnocracia; más que en cualquier otro país el cambio social se asoció a imágenes de progreso tecnológico; únicamente allí se hizo de la tecnología una panacea, ligando indisolublemente el progreso social a "saltos adelantes" puramente técnicos (el 'fordismo', quizás el más conocido). Incluso la aparente excepción a

---

<sup>68</sup> Una crónica minuciosa de los impetuosos comienzos de la literatura de ciencia ficción soviética, su posterior estancamiento y resurgir postrero se encuentra en Heller, 1979.

la regla, el *New Deal* y sus promesas de reforma social, estuvo acompañada de una extraordinaria efervescencia en la prospectiva tecnológica (Segal, 1986).

En la posguerra, las grandes Ferias Mundiales tuvieron sus continuadores en los establecimientos permanentes de la factoría Disney abocados a promocionar un futuro consumista: Disneylandia -de la cual un patrocinador decía que "El progreso es nuestro producto más importante"- (McCurdy, ídem, p. 210), y el Epcot Center (siglas de *Experimental Prototype Community of Tomorrow*), una Ciudad Blanca abierta en 1967 con la finalidad de que las empresas pregonasen en su recinto utopías tecnológicas disponibles en poco tiempo, pues "la intención era exhibir el Sueño Americano tal como podría realizarse antes de fin del siglo" (Clarke, 1986:815). Ese designio se traducía en un énfasis en los *gadgets* para el hogar, en correspondencia con el plan de Disney de popularizar tecnologías benévolas y mitigar en alguna medida los difusos temores a la revolución tecnocientífica.

A partir de 1945, el crisol cultural estadounidense fusionó la afición a los escenarios de la tecnociencia con la orientación futurista de la política adoptada al final de la guerra, cuando el presidente Harry Truman hizo del mito del arma definitiva un eje primordial de la política exterior. La decisión tuvo por correlato la jerarquización en la agenda política de los mundos posibles de la alianza militar-industrial-académica, el rechazo de las propuestas de desarme, y la referencia constante a la amenaza soviética por medio de descripciones de estados presentes o futuros, una pauta mantenida hasta el cese de la Guerra Fría.

El culto desenfrenado a la ciencia, la técnica y las armas invencibles no impidió que la patria de la tecnocracia alumbrara en la postguerra al movimiento de los científicos, pionero en la toma de conciencia de los efectos indeseados de la innovación. A la RAND le salió al paso la FAS, y a resultas del choque Estados Unidos pasó a ser el foco de irradiación de la crisis de legitimidad del pensamiento tecnocrático. La actividad de dicho movimiento tuvo claras limitaciones, patentes en el fracaso de su boicot a la investigación con fines militares, dirigida a detener la carrera armamentista en los laboratorios: el grueso de los científicos se negó a secundar una huelga de 'cerebros'. Pese a todo, la activa minoría de expertos disidentes logró erosionar la adhesión del estamento científico a la ideología del progreso ilimitado; y su desafección fue factor clave en la concientización masiva del riesgo nuclear.

Todos estos elementos fertilizaron el terreno de donde emergió el cine de ciencia ficción. No resulta difícil detectar la impronta del medio en las visiones cinematográficas de futuro,

desde el descontento y las dudas de los expertos hasta los escenarios estratégicos del gobierno, pasando por la exploración del futuro inminente que las utopías tecnológicas designaron territorio colonizable (en tal sentido, el cine, por su naturaleza espectacular, heredó a las Ferias Universales). Y la herencia del entorno explica ciertos rasgos congénitos de sus narraciones, como su etnocentrismo. En ninguna se aprecia preocupación por ponerse en la piel del Otro, al estilo del panfleto del CND donde, habiendo planteado el escenario de un ataque nuclear británico a Moscú y "después de contar cuantos millones de niños y mujeres rusas sufrirían horribles torturas, el autor preguntaba: ¿Consiente usted que se haga esto?" (Weart, 1988:246). Nada parecido se atisba en la filmografía, constreñida a proveer visiones a imagen y semejanza de su público, en línea con la tradición futurista previa.

Otras rasgos fisonómicos le vienen a la filmografía de las cortapisas ideológicas comunes a todo el cine estadounidense. Rara vez la ciencia ficción se atrevió a ir más allá de la negativa típica de Hollywood a prescribir soluciones abiertamente políticas; sus argumentos sólo ofrecieron huidas (hacia adelante o hacia atrás), más individuales que colectivas; y antidotos técnicos contra los males de la técnica. La influencia de la Contracultura y sus agentes no derribó esas vallas ideológicas: en ninguno de sus mundo posibles un movimiento pacifista frenó el holocausto ni cosa parecida. A diferencia de la serie literaria, la filmografía encosertó la imaginación de la ciencia ficción en el apoliticismo fijado por el utopismo tecnológico, por más que a veces cuestionase valores fundamentales de esa tradición.

Las filiaciones culturales explican mejor el nacimiento simultáneo del cine de ciencia ficción y la futurología. En más de un sentido sus trayectorias se asemejan: desde el inicio estas dos actividades prospectivas se consagraron a crear visiones de futuro en función del estatuto de súper potencia adquirido por Estados Unidos; y en los años '60 y '70, ambas responden al malestar social, dando cabida en sus futuros a la ecología y al pacifismo (Sardar, 1993:180). Mas en ningún momento enriquecieron sus escenarios con perspectivas ajenas a las nacionales, con lo cual sus pretensiones de globalidad se vieron coartadas por la constante centralidad de Estados Unidos. Los filmes del Holocausto lo expresan gráficamente: el fin del mundo afecta al planeta entero, pero en la pantalla todo lo que no sea norteamericano queda fuera de cuadro. Una situación ficticia que reflejaba el gesto imperial de julio de 1969, cuando Estados Unidos clavó su enseña en la Luna "en nombre de toda la Humanidad".

Una poderosa lógica económica gobernaba ese proceder: los futurólogos urdían sus pronósticos de acuerdo con las necesidades de sus patrocinadores estadounidenses, y el cine planteaba sus argumentos en sintonía con su audiencia nacional. En un segundo movimiento, la exportación de sus productos redundó en el predominio global de los futuros *Made in USA*. ¿Otra faceta del imperialismo cultural? No cabe duda; pero, a diferencia de lo que sucedió en otros géneros cinematográficos (V. Hennebelle, 1977), su avance se consumó sin encontrar resistencia, sacando Japón. Ni Europa ni el Tercer Mundo se preocuparon por rivalizar en imágenes del futuro, resignando a sus espectadores a consumir visiones de factura estadounidenses. Mientras el presente del átomo estuvo disputado por varios contrincantes, en lo que afecta al futuro la principal potencia sacó partido de la indiferencia y colonizó a sus anchas el horizonte, poblándolo con futuros atómicos acordes a sus intereses.

## CONCLUSIONES



Al inicio de esta tesis planteábamos el enigma de la "psicosis" marciana desatada por Orson Welles en 1938, como excusa para introducirnos en la problemática de la construcción social del futuro. Cientos de páginas después, lo que parecía un suceso extraordinario ya no lo es tanto. El escándalo radiofónico se ha revelado representativo de una formación sociocultural concreta: la "realidad" de la invasión extraterrestre únicamente podía cuajar en una sociedad orientada al futuro, capaz de reflexiones complejas sobre el mañana y habituada a pergeñar escenarios hipotéticos ambientados décadas y siglos adelante, poblados de criaturas imaginarias donde se extrapolan circunstancias, problemas y obsesiones de la coyuntura. Semejante contexto propició que la vaporosa materia futurista cobrase suficiente consistencia para confundirse con el presente e hiciese huir despavoridos a los neoyorquinos.

El enigma se aclara: en los marcianos de Welles se asoma el futuro cosificado, el precipitado de un modo de pensar proclive a ver en los sistemas de referencias y coordinación temporales la manifestación de un objeto dotado de vida independiente. A la sociología del tiempo no le sorprende; bien sabe que la cosificación temporal ha sido una constante desde la aparición del reloj y la filosofía de la historia. El futuro no es una excepción; componente cardinal de la cronoestructura construida durante la Era Moderna, este límite imaginario del presente devino una entelequia capaz de actuar sobre sus creadores y determinarlos. La dinámica así establecida puede describirse con una paráfrasis del teorema de Thomas: si el futuro imaginado por los sujetos es considerado real, entonces tendrá consecuencias reales.

En el caso de la "invasión marciana", la cosificación se invistió de los rasgos típicos del contexto estadounidense, a saber, la idea de la superioridad tecnológica como epítome de la civilización, el culto al armamento de alta tecnología, las fantasías de hegemonía y exterminio étnico introducidas por la literatura de ciencia ficción anglosajona, todo ello al servicio de un formidable impulso desfuturizador que la Gran Depresión no consiguió debilitar. Examinada a la luz de esos datos del entorno cultural -soslayados en el análisis de Cantril-, la audición de Welles pierde parte de su singularidad y se perfila como una manifestación más, muy espectacular, sin duda, de la disposición general por colonizar el futuro que alentaba a las Ferias Universales de los años '30 y estimulaba al movimiento de los tecnócratas a creer en el advenimiento de una sociedad avanzada regida por los expertos.

La originalidad de la emisión de 1938 radica en su valor anticipatorio de una práctica que se generalizará en los años siguientes: la tendencia de la des-futurización a discurrir por el cauce de los códigos de la ciencia ficción. Si con Welles los futuros moldeados en el género resultaban suficientemente creíbles para causar una estampida urbana, después de la II Guerra Mundial y la invención de la bomba A, su impacto se incrementó exponencialmente, afectando al conjunto de la vida nacional, con repercusiones en el plano internacional. El salto cualitativo se debió a que la fisión del átomo y su aplicación militar "nuclearizaron" la cultura y la política, dando a luz a la Sociedad del Riesgo, una formación caracterizada por una ingente actividad prospectiva con centro en los escenarios atómicos, entre otras cosas.

En consecuencia, entre 1945 y 1989, el público occidental se vio anegado por un aluvión de imágenes de futuro relativas a la cuestión nuclear. Mas en tanto la "invasión" de Welles no pasó de ser una travesura, una curiosidad de los manuales de teoría de la comunicación, las visiones del mañana "nuclearizado" transportadas por los medios aparejaron conflictos entre fracciones sociales (políticos, científicos, militares y empresarios, y los heterogéneos sectores representados por los movimientos pacifista y ecologista). A diferencia de Welles, interesado únicamente en obtener un éxito de audiencia, sus émulos instrumentalizaron los escenarios futuristas con miras políticas, sociales, militares y económicas.

Aquellos escenarios sirvieron de armas arrojadizas en la Guerra de los Mundos Posibles, la lucha ideológica librada en el terreno de la desfuturización. Dicha lid se ajustaba a las condiciones políticas del capitalismo avanzado, que fijaban que "los responsables del gobierno, conscientes del poder de la opinión pública en una democracia, luchasen por equilibrar sus percepciones con las de la ciudadanía. Esto resultó especialmente fascinante, porque la opinión pública se basaba en parte en una visión. Los políticos que adoptaron el lenguaje y los símbolos de la imaginación obtuvieron una ventaja en la consecución del apoyo público. Al introducir el lenguaje y los símbolos de la imaginación en su discurso, los políticos empujaban la política oficial del gobierno hacia las prioridades contenidas en dicha imagen aún cuando otros altos cargos quisieran ir en otra dirección" (McCurdy, 1997:74).

Esas apreciaciones sobre el papel cumplido por las visiones de futuro en el programa espacial estadounidense son aplicables al valor político de los horizontes atómicos, puesto que el átomo representó la gran utopía estatal de postguerra, y, por consiguiente, los gestores del Estado y sus opositores tendieron a manipular tales escenarios a su favor. En ese cometido resultaron imprescindibles los medios de comunicación, combatientes, armas

y campo de batalla de la Guerra de los Mundos Posibles. Su relevancia quedó de manifiesto en la "psicosis marciana", donde el factor clave fue la radio, pues sin su mediación aquella no se hubiera producido. En la postguerra esa importancia se acrecentó al involucrarse la red del sistema de medios: prensa, programas radiofónicos y televisivos, *best-sellers*, noticieros cinematográficos y películas, en distinta medida, suministraron y recrearon los futuros nucleares. De a poco, en la industria audiovisual se insinuó una división de tareas, tocándole a la televisión enseñar la "cara radiante" del átomo; al cine de ficción "realista", afirmar la necesidad y seguridad del armamento nuclear; y a la ciencia ficción, escenificar los riesgos.

A partir de 1950, el cine de ciencia ficción encontró su razón de ser en la presentación combinada de la innovación científico-técnica y sus efectos adversos. A ello lo predisponía su vocación congénita por la exploración del *Novum* de la ciencia y la técnica: autores y productores escogían los últimos avances relativos a la energía nuclear y los llevaban a la pantalla transformados en andamiajes de mundos posibles de cariz utópico -sondeando las posibilidades positivas del hallazgo- o distópico -escenificando sus efectos no deseados-. Así se amasó un *corpus* narrativo plagado de costuras, reiteraciones y proposiciones antagónicas sobre el átomo y sus riesgos, resultando que en la guerra de los Mundos Posibles hubo filmes a disposición de ambas trincheras, según se enfatizaran las ventajas o los perjuicios.

En ocasiones la filmografía tomó partido inequívocamente, pero con el correr de los filmes fue perfilando un modo específico de actuación: desarrollar unas prospectivas o dar un mentís a otras mediante la puesta en acto de mundos alternos donde no se cumplen las previsiones dominantes. En pocos años, la ciencia ficción se definió como cine del riesgo, nutriéndose con las percepciones de distintos sectores sociales, y articulándolas entre sí mediante la labor de 'costura' propia de la cultura de masas señalada en los *Cultural Studies*.

¿Cuál fue el impacto social del cine de ciencia ficción? Para responder volvamos una vez más a Welles. El pánico de 1938 pasó a la historia como un ejemplo paradigmático de estímulo-respuesta en los términos de la Teoría Hipodérmica. Para desgracia de sus defensores, la noción de efecto directo se desvalorizó unos años más tarde al comprobarse la excepcionalidad de la "psicosis marciana". Ahora sabemos que la Teoría Hipodérmica no se aplica ni siquiera a ella. Todo se explica por el contexto: sin el auge de la radio; sin la confianza pública en los expertos; sin la 'nacionalización' de H.G. Wells ocurrida en años anteriores; sin la amenaza de guerra mundial; sin la ardiente fe en el progreso tecnológico

de los estadounidenses, sin las cualidades características del futuro moderno; sin esa suma de factores difícilmente los marcianos de Welles hubieran atrapado la atención de los oyentes.

El enredo de los hilos de la causalidad obliga a emplear un enfoque distinto. Haciendo uso de una metodología abierta a los lazos intertextuales, nuestro trabajo ha presentado al cine en ejercicio de una acción más difusa de lo sostenido por la teoría Hipodérmica, aunque de calado mucho más penetrante. Y ello ocurre, en primer lugar, por su participación en un sistema de medios. La interpenetración mediática posibilita que imágenes de una película impregnen a personas que no han ido al cine, pero están expuestas a su resonancia a través de la radio, la prensa o la televisión. Así sucedió con los mensajes cinematográficos: lentamente, escenarios, iconos y estereotipos se esparcieron por todos los recovecos de la cultura. En un sentido su influjo continuado se asemejó al de las radiaciones de baja intensidad: a corto plazo es invisible; en el largo plazo puede causar mutaciones inesperadas.

En concreto, y desde una perspectiva sistémica, se aprecia que el cine de ciencia ficción contribuyó a procesar la comunicación de las opciones disponibles en asuntos nucleares, limitándolas a unas pocas alternativas (holocausto sí/holocausto no; reactores sí/reactores no). Por otro lado, seleccionó temas para configurar la agenda pública; esa labor, por concernir al porvenir, redundó en la reducción de la apertura del futuro. Fue, en síntesis, una eficaz máquina desfuturizadora, un mecanismo procesador de la complejidad temporal que le brindó a la Modernidad Tardía un mirador especial desde el cual practicar (y temporalizar) observaciones de segundo grado: en sus escenarios el futuro se convirtió en un emplazamiento desde donde el presente se observaba a sí mismo (Luhmann, 1981:188). Mas no cualquier observación, aclaremos, sino aquellas referidas a la comunicación del riesgo.

Su trabajo de recorte en el horizonte repercutió en los mapas temporales, las estructuras virtuales que sirven de brújula a los miembros de la sociedad orientada al futuro. Nuestro modelo sugiere que, a partir de la recepción directa o indirecta de las películas, los sujetos reelaboran sus mundos posibles y de su 'molienda' obtienen unidades significativas mínimas para su ulterior reorganización en un mapa temporal. Por lo espontáneo de este bricolaje mental, escasas veces un escenario fílmico pasa íntegro a la grilla de tales cartografías cognitivas. Lo que les llega, su núcleo semántico, es susceptible de orientar acciones hacia su realización o rechazo. En concreto, la deriva de las imágenes, escenografías y

argumentos de la filmografía, al presentar con gran nitidez futuros-metas apetecibles o aborrecibles, proporcionó a los actores pautas interpretativas de la realidad y guías de acción.

El tercer nivel de influencia del cine concierne al cambio social. La construcción del futuro es un asunto de naturaleza agonal, hemos explicado. Una vez creado o adoptado un mundo posible, sus autores, de querer instituirlo en meta del conjunto de la sociedad, deben introducirlo en un sitio preponderante en el seno de la agenda pública (o, mejor dicho, dentro del mapa temporal colectivo que estructura sus horizontes). Y esto no se solventa con su registro en una oficina de evaluación racional; antes bien, supone el desahucio de los futuros clasificados prioritarios y una competencia reñida con los futuros concurrentes.

A esta lucha por la hegemonía ideológica subyacente a la pugna de mundos posibles la hemos ilustrado con el relato de cómo, después de la II Guerra Mundial, los físicos atómicos pugnaron por un gobierno mundial tecnocrático mediante la manipulación de escenarios de holocausto, y de cómo políticos y militares respondieron al embite con futuros a la medida de sus intereses: horizontes de indefensión justificando el rearme, y horizontes de paz y progreso tecnológico encaminados a "vender" la energía atómica. La confrontación de escenarios fue moneda corriente en el debate sobre la gestión del átomo, con variación periódica de contenidos e incorporación de nuevos actores. A lo largo de décadas de controversia, los futuros nucleares incidieron en el rumbo de la carrera armamentista, en el auge y declive de la energía nuclear, en el origen de los movimientos pacifista y ecologista, en tal grado que la historia de estos fenómenos no se entendería sin la mención de los discursos anticipatorios empleados en justificarlos y en deslegitimar a sus contrincantes.

Al articular los tres niveles se observa que la Guerra de los Mundos Posibles representó la faz política de una actividad cognitiva propia de una cronoestructura orientada al mañana, a la cual cabría el término de "política temporal". De tal forma entendida, la construcción del futuro se consumó en el incesante trazado de mapas temporales por los actores individuales y colectivos<sup>1</sup>, sometidos a un conflictivo trámite de selección por vía del sistema de medios.

---

<sup>1</sup> Que los actores persigan conscientemente la instauración de determinados escenarios no debe interpretarse como que los futuros resultantes son el producto de sus decisiones. En absoluto. En esta investigación se ha observado de forma reiterada la autonomía de los mundos posibles, susceptibles de ser re-semantizados por terceros en un sentido contrario a la intención de sus creadores originales.

El modelo expuesto, además de presentar un esquema específicamente temporal en donde situar (y problematizar) aspectos de la dinámica histórica generalmente soslayados, reúne las dos nociones (la des-futurización y la función selectiva de los medios de comunicación) expuestas por Luhmann por separado. El cine de ciencia ficción ejerció el par de funciones mediante el ejercicio de la "profecía" sociológica. Sus anticipaciones originaron un círculo reflexivo, en el cual su enunciación "perturbaba" la conducta y disposición de los actores hacia un futuro preciso, determinando el cumplimiento o la frustración de los escenarios originarios. En un sentido funcionó al estilo del "espejo semiótico" de Lotman (1999:194), es decir, como un espacio apto para ser llenado por el usuario, en el cual cada uno ve un reflejo de su propio lenguaje. En el cine esa propiedad tuvo una declinación temporal: la gente vio en sus mundos contrafactuales una réplica de sus premoniciones y sus presentimientos frente al riesgo tecnológico. Y, barroquizando el espectáculo, su pantalla abrigó otros "espejos semióticos", tales como los alienígenas y las generaciones futuras.

Habida cuenta de que sus películas removieron angustias y ansiedades, difundieron dudas y recelos, sin faltar el clarinazo convocando a la acción, ¿cabe sostener que la ciencia ficción fue determinante en urdir los escenarios movilizadores de la acción colectiva contra los ensayos y las centrales nucleares? No hay forma de demostrarlo; la metodología no cuenta con instrumentos de medición tan precisos. Obviamente, al alertar contra los monstruos de la Razón Nuclear ayudó a formar el consenso adverso a las pruebas atmosféricas, junto con los llamados del Dr. Schweitzer y el catastrofismo de Müller y Pauling, aunque sea difícil cuantificar su aportación. También es verdad que su contumaz culto a la tecnología alentó escenarios belicistas y reforzó las posiciones del *lobby* nuclear. De todos modos, en el balance es incuestionable que sus configuraciones del futuro -matrices de posteriores narrativas culturales- tuvieron una importancia crítica en la exploración del riesgo nuclear, al establecer la pauta comunicativa que adoptarían los demás medios.

Si queremos una demostración negativa de su relevancia debemos dirigirnos a la Unión Soviética. Allí la panacea atómica gozó de un predicamento similar al de Estados Unidos. En contraste, la censura total y el dirigismo de la información bloquearon la posibilidad de la comunicación del riesgo. No hubieron, por ende, ni ciencia ficción nuclear -ni cine de ciencia ficción a secas-, ni intertextualidad, ni márgenes de acción para los medios. Estrangulado en su origen, el riesgo nuclear no cuajó en la sociedad. No hubo, finalmente, protesta contra los propios ensayos nucleares, la carrera de armas o las centrales. En última instancia, el bloqueo afectó a la misma desfuturización: estancada la faz utópica (y crítica) del proceso, la selección del horizonte quedó en manos de los tecnoburócratas. Librados a

su inercia, los planes quinquenales de expansión nuclear se desarrollaron sin trabas hasta el desastre final.

La experiencia soviética provee argumentos confirmatorios no sólo del valor crítico de la comunicación del riesgo y de su afluente, la ciencia ficción, sino también de la importancia del debate abierto de las opciones tecnológicas. En contraposición con esa futurología tiránica, los países capitalistas avanzados practicaron una futurología más consensuada (en sentido gramsciano), dentro de los márgenes de la discusión pública en la democracia liberal. En esas condiciones el cine y los medios de comunicación ejercieron una notable influencia.

Eso en lo concerniente a la influencia del género. En cuanto a la práctica cotidiana de la construcción del futuro, la experiencia del cine permite radiografiar ciertas regiones de esa experiencia social. La primera enseñanza dice que en una democracia capitalista, ese proceso es inimaginable al margen del sistema de medios. Auténtica industria, los medios no se desenvuelven con autonomía; su índole empresarial les hace solidarios con el orden establecido y sensibles a los designios del poder. El episodio macartista lo confirma: el libre juego entre audiencia y creadores padeció las cortapisas interpuestas por intereses políticos resueltos a impedir la expresión de futuros opuestos a los suyos. La función selectiva de los medios se vio distorsionada; su complicidad con el secretismo estatal obstruyó la difusión y examen público de las opciones disponibles a la carrera armamentista. Las vicisitudes de **The War Game**, ocurridas en un país sin macartismo, en una institución aureolada de ecuanimidad periodística como la BBC y bajo un gobierno laborista, indican que no se trataba de una aberración estadounidense. El secretismo nuclear -funcional a las exigencias de la carrera armamentista- se reveló disfuncional con las tareas reguladoras de los medios.

Pese a tales servidumbres, por así llamarlas, las modalidades del negocio de la comunicación impidieron a los medios desatender el sentir de audiencias integradas mayoritariamente por sectores subalternos y, en virtud de esa necesidad de concordancia, a oponerse a veces a las políticas puntuales del gobierno de turno. Se agrega el hecho de que gran parte de sus creadores provenían de tales sectores y tendían -censura y autocensura mediante-, a expresar sus pareceres. La experiencia enseña -y esto no será nunca suficientemente enfatizado- que el dominio de los medios por las capas dominantes no llegó a ser total. La crítica de los discursos oficiales en relación al átomo ejercida por cineastas y periodistas indica que esos colectivos gozaron, al menos en algunos momentos, de cierto margen para orientar sus obras a favor del desarme o del rechazo a las centrales. Lo

evidencian las divisiones y los virajes de la comunidad cinematográfica, al principio pro-nuclear y al final anti-nuclear.

La segunda enseñanza deriva de la anterior y concierne a los límites de la constructividad de futuros: en la economía política de los medios, no todos los mundos posibles son posibles. La trayectoria del cine de ciencia ficción lo corrobora, en especial el abismo entre las fronteras imaginativas de la serie fílmica y la literaria. Muy pocos de los temas cultivados por los escritores pasaron a la pantalla; igual de raros fueron los mundos emplazados en futuros remotos, frecuentes en la literatura. En el repertorio fílmico prevalecieron los futuros próximos, con abrumador predominio de aquellos pegados al extremo superior del presente. Tal preferencia delata la servidumbre del cine a la demanda des-futurizadora del público, reflejo en miniatura de la urgencia social por contraer el futuro infinito a un porvenir delimitado y amueblable a voluntad. El futuro a integrar era el que asomaba en el horizonte, no los que rebasaban la expectativa vital de la audiencia. Obediente, la ciencia ficción fílmica se inhibió de ir más lejos y acotó su arco de apertura temporal al de los riesgos en ciernes.

No se comporta el cine de tal suerte por culpa de una "miopía" ideológica. Ocurre que, al discurrir la selección de futuros fílmicos a través de circuitos comerciales, los productores tienden instintivamente a rechazar argumentos en escenarios distantes o extraños si su "venta" se presiente difícil. Guiados por el cálculo y la intuición eligen los escenarios que más tarde el público "votará" en la taquilla, revelando cuáles sintonizan mejor con sus temores y anhelos, y generando indicaciones a las próximas producciones en una dinámica de retroalimentación que va fijando la agenda cinematográfica de los futuros prioritarios.

La tercera lección advierte que no todos los medios de comunicación están legitimados por igual para desfuturizar. Ese derecho hay que conquistarlo. Hasta el advenimiento del cine de ciencia ficción, únicamente la serie literaria europea (Wells y los escritores anti-utópicos: Zamiatin, Huxley, Orwell) estaba autorizada a colaborar en el diseño de los escenarios prospectivos. No es gratuito que el influjo de la serie fílmica sea más notorio en los años '80 que en los '50. A fin de cuentas, su historia tiene un punto de inflexión cuando se emancipa del *guetto* de la Serie B y se convierte en forma cultural respetable, habilitada para intervenir a título propio en la desfuturización, como efectivamente ocurre con "la Guerra de las Galaxias" de Ronald Reagan, cuando sus películas pasan a servir de clave interpretativa de la política doméstica e internacional. (género menor de un arte "menor", la ciencia ficción repite los avatares del cine *mainstream*, obligado desde el nacimiento a una



lucha constante en el mercado cultural por afirmarse como "Séptimo Arte", Ferro, 1996:109). La creación de mundos posibles estuvo sujeta a los variables estatutos de las industrias culturales.

La cuarta lección atañe a la propiedad intelectual del futuro. La autoría de los escenarios consumidos globalmente se ha restringido a un puñado de naciones, con neta preponderancia de Estados Unidos. Por razones no del todo claras, Europa, la patria de la ciencia ficción, abdicó de la imaginación futurista en favor de la potencia norteamericana; y así, junto con Peter Pan y Blancanieves, Hollywood se apropió de los marcianos y la Máquina del Tiempo. Su cuasi-monopolio se apoyó en la hegemonía de las multinacionales estadounidenses en la producción y distribución mundial de los filmes (y en los medios de comunicación); mas no todo es achacable a la fatalidad económica; también intervino un factor subjetivo: la renuencia de los intelectuales de los países subalternos (¿cabría decir futurodependientes?) a reivindicar la propiedad del mañana. El concurso de esas condiciones fijó que el futuro abierto fuese gestionado por un Club de blancos con una Comisión Directiva integrada por anglosajones, con reserva del derecho de admisión de otras etnias

Eso en cuanto a la relación de medios de comunicación y construcción del mañana. Respecto de la categoría de futuro moderno, el otro objeto que nos fijamos estudiar, la ciencia ficción nos ha servido de terreno de verificación de las interpretaciones propuestas a raíz de su crisis. De un modo general, la filmografía demostró ser un documento de las mudanzas de la idea de futuro paralelas a la irrupción de la conciencia del riesgo. Es de notar que la Guerra Fría se mantuvo gracias a un consenso cuya piedra angular era la aceptación social de la energía nuclear (Broderick, 1997). No era ésta una tecnología más, pues entrañaba un riesgo global sin precedentes. La perspectiva de una guerra devastadora y la amenaza de contaminación derivada de las centrales afectaron la vivencia del porvenir. De allí que en la Guerra de los Mundos Posibles se ventilasen más cosas que los pro y contra de una innovación: se hallaba en juego un consenso basado en la negación del riesgo científico-técnico. El resultado luce a la vista: la contienda erosionó la fe en el poder omnímodo de la ciencia con la introducción de horizontes catastróficos y el retorno de un factor omitido por la filosofía de la historia, el azar. A su finalización, el futuro se había tornado irreconocible.

Contra la intención de sus mentores, el átomo suministró la fuerza explosiva para la voladura de los baluartes del futuro indefinido. La Era Nuclear, iniciada como una

radicalización de la Modernidad (más control de la naturaleza, más energía, más producción, más luz, en definitiva), condujo directo a su fase crepuscular, Tardía o post-moderna. Por eso es correcto decir que en la semántica temporal el holocausto sí tuvo lugar, y en su acaecer el cine cumplió un papel destacado. Sus escenarios insistieron hasta el hartazgo en la quiebra del camino ascendente de la especie; jugaron -con timidez- con la idea de su extinción; reflejaron el desgaste del futuro en su obsolescencia iconográfica; amplificaron la nostalgia por los futuros pasados e ilustraron el tránsito de la utopía moderna a la conservacionista.

Su cronotopo materializó una crítica de la concepción del mañana acuñada por las Ferias Mundiales: su visión del futuro como un Gran Espacio poblado de estructuras gigantes fue objeto de una meticulosa demolición. El mañana se fragmentó en mil pedazos, devino un territorio de topografías ruinosas; los lugares inmensos y los edificios colosales revelaron su poder opresivo, y la basura y los detritos eclipsaron los destellos del porvenir. Eso en cuanto a lo espacial; en relación a lo temporal el cronotopo fílmico cobijó novedosas relaciones entre futuro y presente, visibles en la disolución de fronteras entre ambas parcelas temporales, acreditando la fórmula del presente extendido de Nowotny cuando el mañana, personificado en las generaciones futuras, entra en operación en el presente. Y nos advirtió de dos fenómenos revelados por los lapsus fílmicos: el "tabú" visual impuesto por la censura y la autocensura a las atroces imágenes del Holocausto; y la "amnesia del futuro", el olvido defensivo de la conciencia contra un porvenir desestabilizador de sus mapas temporales.

La arqueología de los futuros pasados facilitada por la filmografía iluminó el panorama en la dirección opuesta de la flecha del tiempo, al sacar a la luz insospechadas conexiones del porvenir con el pasado. Nos informó que la mayoría de los motivos e ideas relativas al riesgo atómico presentes en las películas ya circulaban en la cultura desde mucho antes. Saberlo nos ayuda a valorar mejor el papel catalizador del cine al recoger y poner imagen y sonido a una plétora de percepciones manifiestas en la prensa, la divulgación científica, la historieta y la narrativa, con centro de gravedad en la díada puro/impuro. Que en los futuros nucleares germinaran esquemas y narrativas insinuados de antemano, reafirma la dialéctica entre espacio de la experiencia y horizonte de expectación postulada por Koselleck. No hubo, ni en la vorágine de la Era Nuclear, la ruptura total con el pasado atribuida al futuro moderno.

En los filmes el átomo demostró ser un multifacético soporte mitológico de todas las mudanzas espaciotemporales. Su minúscula figura se transformó en motor, emblema y justificación del cataclismo cronoestructural que acompañó la llegada de la Sociedad del Riesgo. De esa pila atómica inagotable fluyeron las fuerzas que trastocaron el futuro, el presente e incluso el pasado, a merced de la intervención de los viajeros del tiempo. Su potencia sin límites abasteció anti-utopías y simultáneamente apadrinó un anhelo utópico por salir de la prisión de la Historia. Ocurrió como si la energía utópica del tiempo moderno se hubiera arremolinado en torno al vértice representado por el átomo<sup>2</sup>, para allí explotar irradiando en todas las direcciones visiones ambivalentes acumuladas desde la Ilustración.

La conclusión global a la que nos inclina el análisis del material filmográfico es que el futuro, aún en plena odisea conceptual, continuó prestando valiosos servicios a la Sociedad del Riesgo, al menos hasta 1989. La bancarrota del progreso indefinido, pintada con mil colores en las películas, no atenuó la necesidad de recurrir a la observación de segundo grado viabilizada en sus escenarios; antes bien, se acrecentó espoleada por el fluir de los riesgos científico-técnicos. Nuestra investigación refrenda la tesis de la Modernidad Tardía de Giddens: el futuro, lejos de desaparecer, gana en complejidad: se entremezcla con el presente y ayuda a historizarlo; y se sub-divide en capas infinitas, los pasados del futuro.

Algunos ven en la promiscuidad temporal de hoy un indicador de la disolución de su identidad; antes bien, nosotros percibimos en aquélla la apertura de una nueva fase de complejización de la cronoestructura, signada por una imbricación más íntima, si cabe, de sus componentes. Una sociedad enfrentada a un redoblado aumento de la tasa de cambio científico-técnico no puede darse el lujo de renunciar a un sistema de referencias que le permite autoexaminar sus riesgos. Quizás el tiempo haya perdido fuerza utópica, como decía Nasehi, pero en contrapartida se ha cargado de sentido reflexivo. Reflexividad que llevó al futurólogo Alvin Toffler a recomendar la creación de "unidades de prueba del futuro", pequeños microcosmos herméticamente aislados del mundo, donde se ensayarían las innovaciones antes de extenderlas al resto de la sociedad (1970). A Toffler habría que

---

<sup>2</sup> Las razones de esta extraordinaria ductilidad simbólica del átomo no están del todo claras. En páginas anteriores hemos intentado explicarla por su vínculo con la idea de crecimiento apurado, de aceleración, pero seguramente intervienen más factores. De un modo vago y general se nos ocurre asociar esa especial relación con lo temporal con dos hechos históricos registrados en los años '40 y '50: la invención de los relojes atómicos y la técnica de datación por el isótopo Carbono 14. La primera supuso un avance en la ultraprecisión cronométrica, que reforzaba la idea de dominio del tiempo implícita en la relojería; y la segunda ahondó enormemente los cálculos de la historia humana y natural. Posiblemente esas nociones se unieron a las existentes para imantar al entendimiento del átomo de facultades sobre lo temporal.

comentarle que, antes de que a él se le ocurriera la idea, la misma sociedad encontró una manera económica de montar esos campos de ensayos: el cine de ciencia ficción.

Siendo la nuestra una tesis consagrada al futuro es probable que el lector espere encontrar en su final una prognosis de esta categoría asediada por interrogantes del tipo de ¿qué queda del futuro hoy día?, o ¿persiste el síndrome futurocéntrico que acompañó a la sociedad burguesa desde la Revolución Francesa? Pese a que la tesis se ha ceñido a los futuros pasados y ello sólo nos faculta a hablar de los horizontes hasta la caída del Muro de Berlín, nos gustaría cerrar con reflexiones surgidas en la investigación de cara a próximos trabajos.

Respecto de la pregunta sobre la muerte del futuro, el análisis realizado nos previene contra cualquier prisa por escribir su necrológica. Conviene no olvidar que la cosificación temporal induce a confundir la suerte de los futuros reificados con la del sistema de referencias prospectivas. Es plausible, por consiguiente, que el *impasse* actual en la imaginación futurista se deba a la extenuación consecutiva al fin de reinado de unos grandes relatos (la emancipación, la Era Nuclear<sup>3</sup>), abriéndose un *interregno* en tanto maduran las próximas mega-narraciones (el nacionalismo es un firme candidato al puesto). En tal marco de incertidumbres, lo seguro es que nos hallamos en un momento de meditación, de recogida y clasificación de los horizontes defenestrados, labor de la cual esta tesis forma parte.

Entrando en los detalles del estado de la imaginación futurista, estimamos significativo que el reciente impulso de la NASA por recuperar la utopía espacial corriese a cargo de un héroe del pasado, el astronauta de 77 años, John Glenn (la utopía de la exploración del Cosmos se transfigura en la épica de la Tercera Edad). Pero el éxito propagandístico de una operación embargada de nostalgia no debe ocultarnos que, a diferencia de los años '60, ya nadie cree en que el espacio ofrezca la salida a los problemas de la Humanidad. El espacio, la tierra del mañana por antonomasia, no ha perdido del todo su valor futurista, pero lo que

---

<sup>3</sup> La filmografía nos informa del anquilosamiento de cierto modo de prever el mañana influenciado por las utopías tecnocráticas americanas. El mismo fenómeno se observa en Disneylandia, cuyo recinto del mañana, *Tomorrowland*, se ha visto aquejado por dificultades de representación parecidas a las del cine. Inaugurado en 1955, su visión del futuro caducó irremisiblemente. El viaje espacial, las telecomunicaciones, los submarinos atómicos, los electrodomésticos de vanguardia, todos sus principales quedaron desfasados ante los hechos reales. En mayo de 1998, se inauguró la nueva *Tomorrowland*, y los visitantes descubrieron que lo nuevo en realidad era la nostalgia del futuro pasado. Los ingenieros a cargo del parque temático han señalado la dificultad planteada por la aceleración tecnológica: "El microonda en la Casa del Futuro permaneció allí 12 años; ahora, si pusiéramos un aparato DVD tendríamos que sustituirlo el mes próximo" atrás (*The Guardian*, 28-5-1998). Está claro que lo que ha entrado en crisis es la forma de concebir el futuro inaugurada por las Ferias Mundiales sesenta años

de él resta subsiste restringido a una elite de astronautas, situación reflejada en la "oclusión" celestial notada por el análisis fílmico (el viaje espacial ha desarrollado su teatralización, tornándose últimamente en una experiencia centrada en la pasividad de la audiencia, Dean, 1989:68).

Lo que hoy se perfila territorio del porvenir es el espacio virtual. Asistimos a un florecimiento de las utopías de la comunicación con eje en Internet, las visiones libertarias de la "aldea global" y la esperanza ilustrada de una sociedad "inteligente" con grandes posibilidades personales (contrapesadas por las distopías del *cyberpunk* sobre la exclusión creada por la tecnociencia). La fascinación actual por las telecomunicaciones es la contracara del anhelo trágico por la comunicación expresado en la filmografía. Pareciera como si la sombra del holocausto en la Guerra Fría hubiera inhibido en décadas anteriores la expresión de un impulso utópico hoy en ebullición. Que Internet, el sistema nervioso de la "comunidad planetaria", fuese en su origen una red de emergencia para el caso de una guerra nuclear, acredita el nexo sugerido. Pero sacar conclusiones de este reverdecer utópico exigiría un análisis concienzudo, si bien su sola presencia invita a tomar con cautela las tesis que pintan a la Modernidad Tardía como un lujoso paquebote navegando hacia un horizonte vacío.

Por fuera de ese campo no se divisa un panorama claro. El capitalismo neoliberal no se muestra capaz de articular un porvenir distinto al presente, y en tal situación al investigador de RAND, Francis Fukuyama, descubre una virtud, mientras que Jameson ve en cambio la señal indubitable de una crisis de imaginación y representación. En la prospectiva, por mencionar un ejemplo representativo, prevalecen los futuros econométricos acotados al Hemisferio Norte<sup>4</sup>. A su lado se recortan los escenarios del World Watch Institute, en la línea de "holocausto condicionado" de desastre ecológico y agotamiento de los recursos naturales instituida por el Club de Roma. Las dos perspectivas cifran sus esperanzas en el imperativo del alto crecimiento económico, ora para que el mercado asegure el bien común, ora para edificar una sociedad sostenible que combine bienestar y-gasto social y medio ambiental. Modernización ecológica y economicismo neoliberal acaparan el horizonte.

---

<sup>4</sup> La futurología se ha percatado de ese hecho. Según Steenbergen, los modelos empleados por los especialistas de la disciplina en los años '90 se caracterizan por su optimismo, por el uso de las teorías económicas, y por un menor énfases en cambiar el mundo o al menos el orden internacional, tal como se daba en los escenarios de los años anteriores (Steenbergen, 1994).

Tampoco se divisan cambios de gran envergadura en el régimen de gestión del futuro, aunque queda por verse si la globalización alterará el monopolio mantenido con la complicidad de "las elites no occidentales que se hermanan con las elites occidentales en marginar las imágenes del futuro no occidentales" (Inayatullah, 1993:192). Sí constituye una novedad el desarme en curso entre Rusia y Estados Unidos, en tanto supone una desaceleración respecto de la tendencia registrada por el cine. Valdría la pena estudiar cómo repercute en la cronoestructura la auto-contención dispuesta por las potencias, tanto más después del "frenazo" de la energía nuclear impuesto por la protesta. Ambos fenómenos certifican un reacomodamiento ante a una dinámica considerada hasta hace poco imparable.

La persistencia de tantas incógnitas abre un ancho campo de estudios a la sociología del futuro. Un modo de responderlas pasa por ahondar en la temática de los mapas cognitivos temporales aquí esbozada. El esquema macrosociológico aquí trazado se beneficiaría mucho con una indagación etnográfica al estilo de la hecha por Tulloch & Jenkins con *fans* de *Star Trek*. Sería de sumo interés sondear en qué medida los consumidores del cine de ciencia ficción (y los no consumidores) usan o aplican a sus biografías el imaginario de las películas, y ver cómo éste ha modelado sus concepciones del futuro; y, finalmente, volcar la información obtenida en mapas cognitivos temporales individuales, según recomendaba Gell.

Otra alternativa sería proseguir el presente trabajo con el cine de ciencia ficción posterior a 1989. En la década transcurrida se han seguido produciendo películas del género cuyo estudio seguramente entregaría pistas de los futuros en ciernes o de las nuevas pautas de la des-futurización<sup>5</sup>, de haberlas. De optar por esta senda tropezaremos con la pregunta inevitable de si realmente tiene porvenir la ciencia ficción. Entre quienes han respondido afirmativamente se cuenta Franklin, convencido de su inevitabilidad habida cuenta que su núcleo, el *Novum*, conecta con un hecho estructural de la sociedad, la innovación científico-técnica: "¿Puede alguna visión de un posible futuro en el cual el destino humano se

---

<sup>5</sup> El cine de ciencia ficción persiste en su arquitectura de mundos posibles, pero ahora busca sus materiales en la automatización (*Blade Runner*); el ciberespacio (*Tron*, *Inner Space*); la opresión post-industrial (*Brazil*); o la manipulación de la conciencia (*Total Recall*). En sus pantallas, la definición del futuro deja de tener al átomo por eje. En un sentido, hay un retorno a los cánones previos a la Era Nuclear, cuya forma clásica entregó *Metrópolis*, con un universo simbólico caracterizado no por la dictadura de las máquinas y agobiado por el holocausto en ciernes, sino por la rígida división de clases y la opresión de la población por la minoría plutócrata situada en una cúspide donde grandes corporaciones y Estado se confunden.

entrelazace con el desarrollo o uso de la ciencia y la tecnología, más especialmente la tecnología bélica, no ser una forma de ciencia ficción?" (Franklin (1988:168).

La observación es atinada. Pero también es verdad que si el cine de ciencia ficción ocupó un lugar clave en la desfuturización del último medio siglo, fue gracias a sus dones para visualizar el utopismo tecnológico y a su voluntad por actualizar el riesgo. Al término del recorrido, el género se ha fundido en el cine *mainstream*. Su crecimiento agigantado es significativo; pues desde esa posición privilegiada irradia su función al conjunto del sistema de medios; pero, al irradiarse, su singularidad se debilita. Además, la espectacularidad ha dejado de ser un patrimonio suyo indisputable; lo vemos en los videojuegos, la realidad virtual y la animación digital. Las lindes entre el género y el resto de los códigos y narraciones audiovisuales se difuminan. La comunicación del riesgo es asunto de todos los medios. La sustancia informativa cotidiana parece codificada por cánones de ciencia ficción.

Ese dato puede mover a pensar que el género, al haber asumido el conjunto de los medios su función desfuturizadora, se halla en peligro de extinción. Su presunta "muerte de éxito" merecería debatirse, pues hay argumentos en su contra: el futuro no ha perdido su estatuto de mercancía, y gracias a ello la explotación de la fotogenia del mañana -la especialidad de la ciencia ficción- tendría largo camino por delante. Una cosa se nos antoja cierta y es que la "colonización" de la cultura por las convenciones y ópticas de la ciencia ficción crea grandes oportunidades para las técnicas ensayadas en esta tesis. El futuro, pese a lo dicho sobre su desaparición, sigue siendo un desconocido. Nuestro objetivo ha sido explorar ese territorio, llenar algunas lagunas en el mapa y prepararnos para expediciones mejor equipadas.

F I N

**APENDICE**

**SINOPSIS DE LOS**

**FILMES ANALIZADOS**



## MODELO PRE-HOLOCAUSTO

### INVASION USA (1952) EE UU

Dir: Alfred E. Green

En un bar neoyorkino los parroquianos hablan de la Guerra Fría, del restablecimiento de la conscripción por el conflicto de Corea y del tedio de sus vidas. Súbitamente, un ataque nuclear soviético precipita el país en la guerra, y la gente del bar muere en distintas peripecias. Al morir el último se descubre que todo ha sido un sueño, una historia hipotética inducida por Mr. Ohman, un alto cargo del gobierno allí presente, dotado de poderes hipnóticos, con el propósito de preparar a los ciudadanos para eventos parecidos.

### ROCKET ATTACK USA (1960), EE UU

Dir: Barry Mahon

Alarmados por lanzamiento del *Sputnik*, los americanos envían un agente secreto a la URSS a recabar información sobre los objetivos del satélite. Gracias a la ayuda de una colaboradora rusa, el infiltrado descubre que en realidad el *Sputnik* es un satélite-espía al servicio de un plan de ataque a Estados Unidos. El americano intenta destruir la base de misiles, pero muere bajo los disparos de los soldados soviéticos antes de conseguirlo. El ataque sorpresivo se pone en marcha y Nueva York es destruida por las armas nucleares.

### DR. STRANGELOVE (1964) G.Bretaña

Dir: Stanley Kubrick

El sistema de disuasión americano se basa en el envío continuado de bombarderos con carga nuclear hasta las fronteras soviéticas, y allí emprender el retorno antes de traspasar el espacio aéreo. El afán belicista de un general de la Fuerza Aérea por propinar un golpe preventivo a la URSS le lleva a ordenar a las tripulaciones en vuelo mantener el rumbo y soltar sus bombas sobre territorio soviético, sin que logren detenerlos las gestiones del presidente estadounidense ni sus urgentes negociaciones con su par soviético. La película termina con imágenes de archivo de hongos atómicos formándose en el cielo.

### FAIL SAFE (1965) EE UU

Dir: Sidney Lumet

Un accidente informático del sistema defensivo estadounidense desencadena el envío de B-52 con bombas atómicas contra Moscú. Advertidos, los presidentes de ambas potencias intentan evitar la inminente guerra mundial. El jefe americano, incapaz de detener a sus aviones, ofrece Nueva York como prenda de paz: la ciudad será destruida por los propios misiles de Estados Unidos para evitar una represalia masiva y la guerra. El filme concluye mostrando Nueva York en su cotidianeidad, en los instantes previos a su aniquilación.

**COLOSSUS (1970) EE UU**

Dir.: Joseph Sargent

Un científico americano, el Dr. Forbin, diseña a *Colossus*, un ordenador ultra sofisticado que se encargará de controlar el sistema de defensa de Estados Unidos. El presidente de ese país delega en el "cerebro artificial" su poder militar supremo, creyendo que un ordenador estará menos sujeto a fallos y debilidades que él mismo. Entre tanto, en la Unión Soviética un fenómeno similar. Súbitamente, *Colossus* pide conectarse con su homólogo del Kremlin, y entre los dos presentan un ultimátum conjunto a la Humanidad para que se someta a sus dictados, so amenaza de destruir sus ciudades con los misiles bajo su control. Después de un fallido intento de desconectarlos, los humanos se someten y *Colossus* anuncia una era de paz tutelada.

**WAD GAMES (1983) HE U**

Dir.: John Badham

David, un adolescente aficionado a la informática, se infiltra por azar en el circuito secreto informático del Pentágono gestionado por un super-ordenador, *Joshua*. Convencido de estar jugando un videojuego, David mueve piezas y lleva la tensión internacional al límite del conflicto. Dándose cuenta de que ha puesto en marcha la cuenta atrás del programa de Guerra Termonuclear, David sale en busca del diseñador del *software* que controla los misiles, un científico retirado del mundanal ruido. Entre los dos se las ingenian para desactivar la orden de guerra muy poco antes de su ejecución.

\*\*\*\*\*

**MODELO HOLOCAUSTO****FIVE (1951) EE UU**

Dir. Arch Oboler

La guerra atómica ha tenido lugar: la última mujer deambula por una ciudad americana repleta de esqueletos. Su marido ha muerto; ella, en estado de gestación, encuentra cuatro hombres, uno de ellos negro, y todos se guarecen en un refugio de montaña de la costa californiana. Uno de los miembros del grupo, Eric, asesina al negro por puro racismo, luego muere víctima de la radiación, al igual que el segundo hombre, un jubilado. Al final, Michel, el joven estudiante, y Rosanne, la mujer, asumen la tarea de repoblar el planeta, aunque el niño que ella esperaba de su marido muere.

**THE DAY THE WORLD ENDED (1955) EE UU**

Dir.: Roger Corman

Jim Maddison, capitán retirado de la armada de Estados Unidos, ha construido un refugio contra la guerra nuclear en un valle de las colinas californianas, donde vive con su hija Louise. Tras el holocausto, llegan a él varias personas en busca de amparo: Rick, un joven geólogo que se prenda de Louise, Tony, un *gángster* y otros sobrevivientes. Pronto estalla el conflicto entre Maddison y Rick, por un lado, y Tony, por el otro. Derrotado Tony, Rick enfrenta al antiguo novio de la hija, quien, dado por muerto, ronda la casa convertido en

mutante. En el momento del duelo cae una lluvia salvadora que acaba con el mutante y purifica el valle, sentando la base para la creación de un mundo nuevo. Entonces, Rick y Louise se abrazan y abandonan el refugio.

***THE WORLD, THE FLESH AND THE DEVIL* (1959) EE UU**

Dir.: McDougall

Por hallarse atrapado bajo tierra, Ralph, un minero negro, se salva de la guerra nuclear que asola al mundo y de la lluvia de sal radiactiva consiguiente. Cuando retorna a la superficie, descubre que Estados Unidos ha quedado devastado y desierto, a excepción de una mujer, Sarah, y otro hombre, Ben. Los problemas raciales que enfrentan a Ralph y Benn por la posesión de Sarah son al final superados luego de un pugilato casi mortal. Reconciliados, los miembros del trío se avienen a intentar sobrevivir juntos en una Nueva York desértica.

***ON THE BEACH* (1959) EE UU**

Dir.: Stanley Kramer

El Hemisferio Norte ha sido destruido por una guerra atómica. Las radiaciones se extienden poco a poco por el planeta acarreadas por una nube letal. En Australia, de momento intacta, la gente se dispone a morir, y el gobierno distribuye píldoras euforizantes letales. La historia es vivida a través de las vicisitudes de dos parejas, una de ellas formada por un oficial de la marina encargado de viajar en un submarino nuclear a la costa Oeste de Estados Unidos en busca de supuestos supervivientes que envían misteriosas señales de telégrafo. El misterio se aclara con una decepción, al descubrirse que en el Norte todos han muerto. De retorno a Australia, el oficial encuentra un ambiente de completo pesimismo, con la sociedad sumida en la espera de la muerte segura.

***THE LAST WOMAN IN THE WORLD* (1960) EE UU**

Dir.: Roger Corman

Una pareja y un amigo, los tres americanos, dedican sus vacaciones a bucear en una isla de Puerto Rico. Por encontrarse debajo del agua, no se ven afectados por la nube de polvo atómico generada por la explosión nuclear que devasta al mundo. Una vez han tomado conciencia de la situación, Harold y Martin riñen por el amor de Evelyn, la última mujer. La muerte de Martin devuelve a Evelyn a su esposo, con el que forma la única pareja viva sobre la Tierra.

***PANIC IN THE YEAR ZERO* (1962) EE UU**

Dir.: Ray Milland

La familia Baldwin disfruta de vacaciones en la sierra de la Costa Oeste cuando un ataque nuclear destruye su ciudad, Los Angeles. Pánico, violaciones, caos total. Los Baldwin se aprovisionan de armas y alimentos a la espera de que la crisis remita, debiendo repeler a una banda de gamberros que intenta abusar de la hija joven. La familia supera la prueba hasta que escuchan por la radio que el ejército ha restablecido la calma y regresan a Los Angeles.

**THE WAR GAME** (1966) G. Bretaña.

Dir.: Peter Watkins

Telefilme que narra con estilo periodístico un escenario "posible" de la estrategia de la Guerra Fría. la amenaza de empleo de armas atómicas contra las tropas chinas en Vietnam del Norte acarrea una respuesta soviética sobre Alemania Federal. Estalla entonces la guerra entre las fuerzas de la OTAN y la URSS. El conflicto alcanza a Gran Bretaña, golpeada por los misiles soviéticos de represalia. Repaso minucioso de las destrucciones materiales en Kent: los refugios desbordados, el pánico, la desorganización causada por la guerra, la represión de los saqueos con la ley marcial, las declaraciones de las autoridades.

**DEMAIN LES MOMES** (1975) FRANCIA

Dir. J. Pourtalé

Una catástrofe de origen imprecisa (ultrasonidos letales) liquida a la población francesa, exceptuando a una pareja de jóvenes ecologistas que se traslada a la campiña a organizar la supervivencia. Una vez instalados en una granja abandonada, aparece una banda de niños, aparentemente mutantes, que ocupan el granero. La pareja intenta convivir con los chavales, auténticos salvajes que comen alimentos crudos con las manos y exhiben una indiferencia hostil hacia la pareja. Primero la asesinarán a ella y finalmente a él.

**THE DAY AFTER** (1983) EE UU

Dir.: Nicholas Meyer

El film se divide en dos partes: la primera muestra la vida apacible y los pequeños incidentes familiares de varios tipos sociales de Kansas: el médico del hospital (Dr. Oaks), el granjero, el estudiante, el soldado. El panorama se ve de a poco invadido por el anuncio radial y televisivo de la escalada bélica en Europa. La guerra estalla: lanzamiento y caída de misiles, pánico, explosiones, hongos atómicos, vientos huracanados, incendios, desintegración. La segunda parte relata la difícil supervivencia en los días consecutivos, la violencia, las enfermedades, la mortandad, las familias devastadas.

**TESTAMENT** (1983) EE UU.

Dir.: Lynne Littmann

Los Watherley, una familia americana media, feliz y banal, viven en Hamlin, una pequeña ciudad californiana. Sin aviso, estalla la guerra mundial. Los explosiones atómicas destruyen primero el Este y luego el Oeste de Estados Unidos. El padre desaparece en Los Angeles. Dos de los niños mueren irradiados. La madre, Carol, y el hijo mayor sobreviven y asisten a la desaparición progresiva de su ciudad y sus habitantes.

\*\*\*\*\*

## MODELO POST-HOLOCAUSTO

### WORLD WITHOUT END (1956) EEUU

Dir.: Edward Bernd

De regreso a la Tierra de un viaje espacial a Marte en 1957, cuatro astronautas americanos entran en un "túnel del tiempo" y aparecen en el siglo XXVI. Pronto se enteran que ha habido una guerra nuclear. Los supervivientes, muy deteriorados por las radiaciones (los hombres han quedado estériles), viven refugiados en las profundidades, mientras en la superficie bestias terribles campan por sus anchas. Los astronautas, sin posibilidad de retornar a su época, deciden ayudar al Pueblo Subterráneo a reconquistar la superficie y a aumentar su natalidad fecundando a sus mujeres.

### TEENAGE CAVEMAN (1958) EE UU

Dir.: Roger Corman

Una tribu primitiva habita en un desierto rocoso, sujeta a las inflexibles reglas fijadas por el patriarca. Una de esas normas prohíbe cruzar el río, porque allí se encuentra el Dios que Mata con su Toque. Mas el joven hijo del patriarca es un curioso incurable y transgrede la ley, aunque sin alejarse demasiado. Su osadía es castigada con el exilio, al cual parte acompañado de una muchacha. Tras múltiples aventuras, la pareja descubre que el presunto Dios es un superviviente del holocausto nuclear, dueño de un equipo radiactivo, y los espectadores se enteran de que la historia no está ambientada en el pasado sino en el futuro.

### BEYOND THE TIME BARRIER (1960) EE UU

Dir.: Edgar Ulmer

Catapultado al futuro en el curso de un vuelo experimental, el mayor Allison aterriza en el año 2024 y se desayuna con que una "plaga cósmica" originada en las pruebas atómicas ha devastado la especie humana. Los supervivientes viven en el subsuelo, escondidos de los mutantes dueños de la superficie. El despótico líder pretende forzar al piloto a aparearse con su hija, la única mujer fértil del pueblo subterráneo. Allison se evade y consigue regresar a 1960, completamente envejecido, para exhortar a las autoridades a detener los ensayos nucleares en curso.

### LA JETEE (1962) Francia

Dir.: Chris Marker

La Tercera Guerra Mundial ha tenido lugar; la radioactividad ha vuelto imposible toda forma de vida en la superficie. París ha sido destruida. En los subterráneos, los nuevos Amos someten a sus prisioneros a despiadados experimentos con el fin de enviarlos a pedir auxilio al futuro. Un hombre es escogido por su capacidad evocativa en torno a una imagen fascinante de su infancia, y es enviado a explorar el pasado y el futuro, trazando un bucle espacio-temporal que concluye cuando descubre que la imagen soñada era la de su propia muerte.

**PLANET OF THE APES (1968) EE UU**

Dir.: Franklin Schaffner

Una misión espacial americana viaja al futuro y por un accidente su nave cae a un planeta desconocido. Han ido a parar a un mundo dominado por simios inteligentes que cazan a seres parecidos a los humanos en estado salvaje. Salvo Taylor, los demás astronautas son muertos o lobotomizados. Encerrado en una jaula, Taylor se esfuerza por demostrar su condición de criatura inteligente, ante el escepticismo de los científicos simios. Para evitar ser usado de "cobaya", se fuga con una joven humana y tropieza con los restos de la Estatua de la Libertad de Nueva York: el planeta de los simios resulta ser la Tierra, después de un holocausto nuclear.

**SILENT RUNNING (1972), EE UU**

Dir.: Douglas Trumbull

Siglo XXVI. Las radiaciones nucleares hicieron de la Tierra un páramo donde la vegetación ha desaparecido, mientras la humanidad sobrevive. Las últimas plantas se conservan en enormes invernaderos remolcados por gigantescas aeronaves en órbita alrededor del Sol. Pero un día llega la orden de la Tierra de largar lastre -las naves son requeridas para fines comerciales- y destrozarse los invernaderos con bombas atómicas. Freeman, un botánico a bordo, se rebela y mata a los demás tripulantes. Ayudado por tres pequeños robots, custodia las plantas en espera de tiempos más ecológicos. Pero al final le asaltan los remordimientos, suelta a la deriva el último invernadero, y hace explotar con la nave con él a bordo.

**A BOY AND HIS DOG (1975), EE UU**

Dir.: J.Q. Jones

Tras una guerra nuclear (año 2007) se establecen dos mundos: uno subterráneo, aquejado por la infertilidad masculina; el otro en la superficie desolada, donde deambulan individuos sanos y solitarios. Albert es uno de ellos. Atraído por una chica, desoye las advertencias de su perro mutante y la sigue al subsuelo. Cae en una trampa y es apresado. Pronto se entera que la dictadura de los subterráneos pretende utilizarlo de semental. Albert consigue huir a la superficie junto con la joven, ahora su enamorada, mas luego se la ofrece a su perro como comida. Hombre y perro emprenden la marcha hacia la Tierra Prometida soñada por el can.

**LOGAN's RUN (1976) EE UU**

Dir.: Michael Anderson

Año 2274: los supervivientes de la guerra nuclear viven en una gran ciudad protegida de las radiaciones por una gran cúpula. La sociedad garantiza placer continuo y muerte obligatoria al cumplir los 30 años de edad. Logan, un policía, es persuadido por Jessica, una *outsider*, de alcanzar el Santuario, una zona interdicta en el exterior. Al intentarlo, desatan una persecución policial. Al cabo de varias peripecias alcanzan las ruinas de Washington DC, donde encuentran un anciano. Deslumbrados por este modo de vida natural, retornan a la ciudad y vuelan el ordenador central y la cúpula. Luego, la pareja vuelve con el viejo.

**2019 APRES LA CHUTE DE NEW YORK (1983) Ital/Francia**

Dir.: Martin Dolman (Sergio Martino)

Tras la III Guerra termonuclear de 1999 se abre una coyuntura marcada por la violencia y la regresión material y moral bajo el yugo de la monarquía de los Euraks. La esterilidad generalizada amenaza con quebrar la continuidad de la especie, por lo cual el presidente de la Confederación panamericana que resiste a los Euraks, encarga a Parsifal, un joven as de las carreras automovilísticas, buscar la única mujer fértil, y llevársela consigo a poblar un planeta más hospitalario. Parsifal circula por diversos escenarios ocupados por mutantes, Euraks y otros supervivientes, hasta dar con la mujer en letargo en un laboratorio subterráneo. La despierta y se la lleva en una nave espacial al nuevo hogar en las estrellas.

**TERMINATOR (1984) EE UU**

Dir. James Cameron

Estados Unidos, 1984: un androide llega del año 2010 con la misión de liquidar a Sarah, una joven de Los Angeles. ¿Motivo? Ella engendrará a Connor, el futuro líder de la resistencia humana en la guerra sin cuartel que libran hombres y máquinas tras el holocausto nuclear desencadenado por un super-ordenador de la red de defensa. Pisándole los talones llega Kyle, el joven enviado por Connor para proteger a Sarah. Kyle logra eliminar al androide al precio de su propia vida y muere, no sin antes hacer el amor con su protegida. Sarah, con el futuro líder de los supervivientes en su vientre, escapa al desierto a esperar el holocausto.

\*\*\*\*\*

**MODELO DE MONSTRUOS****THE BEAST FROM 20.000 PHATHOMS (1953) EE UU**

Dir.: Eugene Lourié

Ensayos nucleares en el Ártico despiertan un animal prehistórico, el redosaurio. El Dr. Nesbit, científico nuclear de paso por tierras septentrionales, es el primero en ver al monstruo e intenta sin éxito dar la alarma. La criatura sigue su avance e irrumpe en Nueva York, donde siembra el terror y el caos. Nesbit, rehabilitado, propone eliminarla mediante radiación. Su consejo es atendido y la criatura, acribillada con isótopos radioactivos, se desploma sin vida junto a la montaña rusa del parque de atracciones de Coney Island.

**GODZILLA (1954) Japón**

Dir.: Inoshiro Honda

Godzilla es un dinosaurio conservado en estado letárgico al que despierta la explosión de una bomba atómica en el océano Pacífico. Enfurecida, la criatura avanza por el mar hasta las costas japonesas y llega a Tokio, a la que se dedica a destrozar e incendiar concienzudamente con su aliento radiactivo. Finalmente, es destruido.

Godzilla alimentó una serie en la cual el dragón pasa de combatir a los humanos a enfrentarse a monstruos de su talla. Entre 1954 y 1975 se realizaron 15 películas con Godzilla de protagonista; citemos **Godzilla**, **King of the Monsters** (1956); **Gigantis, the Fire Monster** (1959); **King Kong vs Godzilla** (1962); **Godzilla vs the Smog Monster** (1971). En paralelo se teje la saga de Gamera, una tortuga gigante arrancada de su sueño en el hielo por las explosiones atómicas, que conocerá seis películas entre 1966 y 1970.

#### **THEM! (1954) EE UU**

Dir.: Gordon Douglas

Los ensayos nucleares llevados a cabo en el desierto de Nevada (EEUU) disparan el crecimiento de las hormigas autóctonas. Convertida en un armada de gigantes, los insectos mutantes destruyen casas y personas, primero en el campo raso, luego en Los Angeles. Advertido por el Dr. Medford, un científico, el FBI interviene y la policía destruye con lanzallamas a la inédita plaga en las alcantarillas de la ciudad californiana.

#### **TARENTULA (1955) EE UU**

Dir.: Jack Arnold

Los experimentos con material radiactivo efectuados por un nutricionista, el Dr. Deemer, provocan el gigantismo de una araña que siembra el terror en la región, una zona desértica de California (cuyo centro urbano es Desert Rock). El científico muere terriblemente desfigurado por haber ingerido la sustancia de su invención, y el médico del pueblo, Matt Hastings, informa a las autoridades de lo sucedido. Con prontitud, la araña es combatida por el ejército americano, y finalmente destruida con napalm lanzado por cazabombarderos.

#### **IT CAME FROM BENEATH THE SEA (1955) EE UU**

Dir.: Robert Gordon

El *Nautilus*, un submarino atómico en travesía por alta mar, es perseguido por una enorme forma inidentificada. Cuando emergen a superficie, los marinos sólo encuentran un trozo de tejido desconocido. No tardan los científicos consultados en clasificar el hallazgo como carne de pulpo, un pulpo del Pacífico agigantado tras los preceptivos ensayos de bombas H. Cebada en carne humana, la bestia ataca las playas de San Francisco. Rechazado por una barrera defensiva de electricidad y fuego, el pulpo es rematado en el mar por el *Nautilus*.

#### **ATTACK OF THE CRAB MONSTERS (1956), EE UU**

Dir.: Roger Corman

La desaparición de un equipo científico en una isla donde estudiaban los efectos de la lluvia radiactiva suscita un enigma que otro equipo de investigadores americanos intentará desentrañar. El misterio pronto se aclara: el subsuelo está siendo carcomido por cangrejos gigantes, mutados por los ensayos nucleares. Uno a uno, los científicos mueren acosados por los monstruos, y finalmente la isla, socavada por los artrópodos, se hunde en el mar.

#### **THE BEGINNING OF THE END (1957) EE UU**

Dir.: Bert I. Gordon

Langostas y vegetales se vuelven gigantes a consecuencia de las radiaciones atómicas aplicadas en una granja experimental del Gobierno americano, en el marco de un programa



de desarrollo de alimentos. Las descomunales langostas amenazan con devastar Chicago. En un primer momento se baraja liquidar la plaga haciendo estallar una bomba atómica, pero los científicos a cargo de la granja sugieren una estrategia más ingeniosa: atraer los saltamontes gigantes al lago Michigan con la imitación de su canto, donde logran ahogarlos.

### **THE AMAZING COLOSSAL MAN (1957) EE UU**

Dir.: Bert I. Gordon

Por socorrer a un soldado, Manning, un coronel americano, se interna en la zona donde se ha hecho explotar una bomba de plutonio. Afectado por las radiaciones del lugar, Manning crece y crece hasta estabilizarse en una estatura monstruosa. Sometido a todo tipo de observaciones y estudios por parte de los científicos del ejército, Manning, desesperado por la falta de soluciones, enloquece y huye del laboratorio. Convertido en un titán salvaje, asola Las Vegas. Declarado peligro público, es destruido por el ejército a tiros de *bazooka*.

### **THE INCREDIBLE SHRINKING MAN (1957) EE UU**

Dir.: Jack Arnold

Carey, un ejecutivo americano de vacaciones en alta mar, es contaminado por una nube radioactiva de origen impreciso, y se vuelve más y más pequeño. Nadie sabe cómo combatir su mal y Carey, desahuciado por los especialistas, se refugia en su hogar, donde su mujer lo acomoda en una casa de muñecas. Un accidente lo precipita en el sótano, auténtica guarida de fieras (gato, araña, ratón), y allí atraviesa distintas peripecias antes de desaparecer y fundirse con la Naturaleza, mientras una voz *over* precisa que para Dios, el cero no existe.

### **FIENDS WITHOUT A FACE (1958) EE UU**

Dir.: Herbert J. Leder

Algo extraño ocurre en la base aérea americana en Manitoba (Canadá): en sus alrededores se suceden las muertes misteriosas y los vecinos culpan de ello a los experimentos realizados con un radar accionado por la energía nuclear. Los militares investigan y descubren que el responsable es el Dr. Walgate, un científico instalado en la cercanía de la base que roba energía del radar para sus experimentos telekinéticos. Sin quererlo, Walgate ha engendrado con su pensamiento unos monstruos invisibles y asesinos. Desenmascarado por los militares, Walgate se arrepiente y es asesinado por sus "hijos". Lucha final entre los militares y los monstruos por el control de la pila atómica del radar. Al dinamitarse el reactor, los engendros mueren automáticamente.

### **RETURN OF THE LIVING DEAD (1985) EE UU**

Dir.: Dan O'Bannon

Los militares han guardado en contenedores los restos de los zombies que aterrorizaron Estados Unidos en años anteriores. Por un error administrativo, los contenedores han ido a parar a un laboratorio civil, en donde la torpeza de un empleado liberará a los monstruos de su encierro. El ejército, comprendiendo que se enfrenta de nuevo a la plaga de muertos-caníbales y que, agravando las cosas, un cementerio entero ha sido contaminado a su vez, decide emplear la bomba atómica contra la amenaza. Consumada la operación, se precipita una lluvia radioactiva que volverá a reproducir el peligro a escala ampliada.

\*\*\*\*\*

## MODELO DE ALIENIGENAS

### ROCKETSHIP XM, (1950) EE UU

Dir.: Kurt Neumann

Un cohete tripulado enviado a la Luna por Estados Unidos se ve forzado a desviarse a Marte por culpa de una lluvia de meteoritos. Al aterrizar, los astronautas descubren un mundo destrozado por una guerra atómica, y a los marcianos supervivientes convertidos en trogloditas. Después de librar batallas campales con los nativos, los tripulantes retornan a la Tierra con el propósito de dar la voz de alarma sobre los efectos del enfrentamiento nuclear.

### THE DAY THE EARTH STOOD STILL (1951) EE UU

Dir.: Robert Wise

Klaatu, el emisario de la confederación galáctica, aterriza en Washington DC con su platillo volador y acompañado de su robot Gort. Su misión: entrevistarse con el presidente de Estados Unidos y prevenir a los humanos contra el uso bélico del átomo. Los soldados americanos lo matan no bien pone pie en tierra. Resucitado gracias a los recursos de medicina nuclear a bordo del platillo, entra en contacto con un físico, el Dr. Barnhard, y con su asistencia convoca una asamblea internacional de científicos. A ellos les trasmite su mensaje: un ultimátum a las naciones terrícolas para que depongan la violencia y se integren a la Confederación, so pena de ser destruidos. Dicho esto, parte en su platillo, dejando a Gort de guardián para concretar sus amenazas llegado el caso.

### THE WAR OF THE WORLDS (1953) EE UU

Dir.: Byron Haskins

Marte se encuentra sometido a un irreversible proceso de desertificación, explica una voz *over*. Por tal causa los marcianos invaden la Tierra y libran en Estados Unidos una guerra de exterminio. Los humanos son sorprendidos en su buena fe y acorralados. Todas sus armas, incluso las nucleares, fracasan contra el poderío aplastante de los platillos voladores invasores. Cuando todo parece perdido, la salvación llega de la mano de las bacterias terrestres, que aniquilan a los extraterrestres.

### THIS ISLAND EARTH (1955) EE UU

Dir.: Joseph Newman

Cal Meacham, un joven y prometedor físico nuclear estadounidense, recibe un extraño mensaje en el cual se le reta a armar un aparato todavía más misterioso. Cal arma el artefacto, una suerte de televisor tridimensional, y mediante él entra en contacto con Exeter, un científico del planeta Metaluna. Exeter le invita a integrarse a un grupo de científicos nucleares por él reclutado, a trabajar para la defensa de Metaluna, en guerra con sus archienemigos del planeta Zahgon. Más tarde, el grupo es transportado en platillo volador a

Metaluna, y allí se les conmina a reforzar el escudo protector del planeta. Pero han llegado demasiado tarde y las defensas de Metaluna se derrumban bajo el embate de Zahgon. Viendo perdida la guerra, Exeter decide retornar a Cal y su amiga científica a la Tierra.

### **KRONOS (1957) EE UU**

Dir.: Kurt Neumann

Un enorme platillo volador venido del espacio exterior se hunde en el océano Pacífico. Poco después emerge un islote con un robot gigantesco, Kronos. Los científicos americanos que siguen el fenómeno, se acercan a la isla en helicóptero, y allí el jefe del equipo, el doctor Elliott, es poseído por una bola de electricidad enviada por el alienígena ocupante del robot. Kronos, ávido de energía, llega a la costa de México a la caza de centrales eléctricas con las que alimentarse. Descartada la idea de un ataque con bombas atómicas por contraproducente, la pareja de científicos provoca un cortocircuito en las antenas de la criatura, que se consume a sí misma.

### **THE 27TH DAY (1957) EE UU**

Dir.: William Asher

Cinco personas de distintas nacionalidades son raptadas por un platillo volador. Una vez a bordo, un alienígena les informa de los planes de su raza de adueñarse de la Tierra. Decididos a explotar el frenesí suicida de los humanos, les entregan a los secuestrados, antes de liberarlos, unas cápsulas capaces de destruir la vida humana y dejar el planeta despejado para la colonización. Pero ninguno de los cinco se prestará a esos designios -a pesar de los intentos del líder soviético de usar la cápsula con fines bélicos. Instaurada la paz mundial a consecuencia del incidente, la Humanidad invita a los alienígenas a compartir la Tierra.

### **THE ATOMIC SUBMARINE (1960) EE UU**

Dir.: Alex Gordon

Tras la misteriosa pérdida de siete submarinos atómicos en el Polo Norte, el almirantazgo de Estados Unidos comisiona a un octavo submarino averiguar lo sucedido. Cerca del Polo, el sumergible es atacado por descargas eléctricas. Estas provienen de un platillo volador tripulado por un extraterrestre, en misión de reconocimiento para una ulterior colonización de la Tierra. El comandante y el científico a bordo forman tándem para desbaratar sus planes. Al final el platillo es destruido por un misil del sumergible cuando intenta escapar.

### **THE CAPE CANAVERAL MONSTERS (1960) EE UU**

Dir.: Phil Tucker

Dos alienígenas se apoderan del cuerpo de un hombre y una mujer y merodean por Cabo Cañaveral con el propósito de sabotear el programa espacial americano. Lo consiguen lanzando contra los cohetes rayos basados en radio. Tom, un brillante estudiante de ciencias, y su novia Sally, se ponen en la pista de los invasores. Atrapados por estos, se las ingenian para engañarles y hacer fracasar su plan de sabotaje; pero mueren intentando escapar en coche.

**ALIENS (1986) EE UU**

Dir.: James Cameron

La astronauta Ripley llega a la tierra 57 años después de su huida de la nave Nostromo y se entera de que los terrícolas han colonizado el planeta originario de la sanguinaria criatura de **Alien**. Alertada por su informe, la Compañía minera organiza el envío de una misión de protección de los colonos, con Ripley a bordo. Al llegar al planeta en cuestión, los enviados encuentran la colonia totalmente devastada. Acto seguido, emprenden el descenso al reactor nuclear en cuyo interior los alienígenas se han atrincherado con sus rehenes. Ripley, a cargo de la situación, organiza la explosión del reactor y de los huevos de las temibles criaturas.

**ABYSS (1989) EE UU**

Dir.: James Cameron

El extraño hundimiento de un submarino nuclear americano da pie a una investigación. Marineros y una pareja de científicos sondan el fondo marino y rescatan un misil nuclear extraviado; en ese trance aparece una extraña criatura. Bud, el científico, se lanza nadando tras el ente y, cuando va a perecer por asfixia, es salvado de la muerte por su perseguido. Transportado a una especie de ciudad sumergida habitada por seres extraterrestres, Bud es reanimado. Retorna a la superficie y se reconcilia con su ex-mujer.

\*\*\*\*\*

**MODELO OTROS USOS****DESTINATION MOON (1950) EE UU**

Dir. Irving Pichel

Estados Unidos se ha embarcado en la carrera por llegar el primero a la Luna, pero sus cohetes se vienen abajo. Se decide probar una nave de propulsión nuclear, pero la opinión pública, temerosa de las posibles radiaciones, obliga al gobierno a suspender el vuelo. Desafiando la prohibición, un trío formado por un científico, un militar y un millonario patrocinador despegan rumbo al satélite. El alunizaje es perfecto y los astronautas instalan una base con miras a usarla como silo de misiles. Luego retornan sanos y salvos a la Tierra.

**THE DAY THE EARTH CAUGHT FIRE (1962) G. Bretaña**

Dir.: Val Guest

El río Támesis sufre una sequía repentina. Las temperaturas globales comienzan a subir. Dos periodistas del *Daily Express* comienzan una pesquisa que les llevará a descubrir la causa del desquicio climático: sendos ensayos nucleares ejecutados por británicos y soviéticos en los polos han sacado al planeta de su órbita, enviándolo rumbo al Sol. Mientras puede, el gobierno inglés oculta la situación a la opinión pública. Finalmente, acuerda con los soviéticos explotar el doble de bombas en el mismo sitio a fin de reponer a la Tierra en su órbita. El final sorprende a los periodistas aguardando el desenlace del experimento.

**VOYAGE TO THE BOTTOM OF THE SEA (1961) EE UU**

Dir.: Irwin Allen

El *Seaview*, submarino atómico americano, navega bajo el mar Ártico cuando se le vienen encima *icebergs* hundiéndose en las aguas. El extraño fenómeno es producto del Efecto Invernadero causado por una espontánea radiación del Cinturón Van Allen de partículas que envuelve la Tierra. Nelson, el comandante del sumergible, propone solventarlo haciendo explotar un misil contra el Cinturón. El Consejo de Seguridad de la ONU se niega a autorizar su acción por miedo a un desastre todavía mayor. Nelson desobedece y se embarca con sus hombres. Ya en alta mar, lanza el cohete nuclear y arregla el desajuste climático.

**DER BOTSCHAFT DER GOTTERN (1976) Alemania Federal**

Dir. Harald Reini

Película de pretensión documental basada en los libros de Erick von Däniken, refiere mediante la voz *over* del narrador un cúmulo de supuestas evidencias arqueológicas (las dibujadas planicies de Nazca, las estatuas de la Isla de Pascua, grabados mayas, mapas turcos del siglo XV) que acreditarían la presencia de visitantes alienígenas en la Antigüedad. La argumentación busca fundamentar la idea de que los benevolentes astronautas extraterrestres habrían orientado el rumbo de la evolución cultural.

**BACK TO THE FUTURE (1985) EE UU**

Dir.: Robert Zemekis

Marty, un adolescente estadounidense, vive amargado por la crisis de su familia. Con ese trasfondo, se encuentra con que su viejo amigo, el sabio algo chiflado Doc Emmerich, , Doc Emmerich, ja convertido su viejo coche DeLorean en una máquina del tiempo movida con el plutonio robado a extremistas libios. Marty se presta a partir al pasado (1955) con el propósito de modificar la situación de su familia en crisis. En la América de los años '50, el joven media en la relación de su padre y su madre, y consigue modificar algunas circunstancias de su pasado familiar. A su regreso al presente, descubre que su intervención ha logrado hacer de su familia un grupo humano feliz y equilibrado.

# **BIBLIOGRAFÍA**

- AA. VV. (1973) *El cine, arte e industria*. Barcelona, Salvat.
- Abril, G., y Lozano, J. (1979) "Notas desde la semiocracia para una teoría alternativa de los "Media", en Beneyto, J. (comp) *Alternativas populares a las comunicaciones de masas*, Madrid, CIS, pp. 95-106.
- Adam, B. (1989) "Feminist Social Theory needs Time. Reflections on the Relation between Feminist Thought, Social Theory and Time as an Important Parameter in Social Analysis", *Sociological Review*, nº 37, pp. 458-73.
- (1990) *Time and Social Theory*, Cambridge, Polity Press.
- (1995) *Timewatch. The Social Analysis of Time*, Cambridge, Polity Press.
- Agustín de Hipona (1998) *Las Confesiones*, Madrid, San Pablo.
- Aliano, R. (1975) *American Defense Policy from Eisenhower to Kennedy: The Politics of Changing Military Requirements, 1957-1961*, Athens, Ohio University Press.
- Allen, R.C. y Gomery, D. (1995) *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós.
- Amis, K. (1966) *El Universo de la Ciencia Ficción*, Madrid, Ciencia Nueva.
- Andrevon, J.P. (1976) "Reperes idéologiques pour une chronologie de la Science-Fiction au Cinéma", en *Cinema d'aujourd'hui*, nº7, pp. 23-33.
- Argullol, R. (1991) *El fin del mundo como obra de arte*. Barcelona, Destino.
- Austin, B., & Gordon, T. (1987) "Movie Genres: Toward a Conceptualized Model and Standardized Definitions", *Current Research in Film*, V. III, N. Jersey, Ablex Publ.
- Attali, J. (1999) "La prochaine utopie", *Le Monde*, 6 de enero, p. 13.
- Bajtín, M. (1989) *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- Barden, G. (1973) "Reflections of Time", en *The Human Context*, nº 5 (1) pp. 331-43.
- Barnaby, F. (1997) "Hearts and bombs", *New Scientist*, 8 de noviembre.
- (1985) *La guerra del futuro*, Madrid, Debate.
- Barndt, R., & Johnson, D. (1955) "Time Orientations in Delinquents", *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, nº 51, pp. 343-54.
- Barthes, R. (1974) *¿Por dónde empezar?*, Barcelona, Tusquets.
- (1981) *Mitologías*, México, S.XXI.
- Baudrillard, J. (1993a) *Le Système des objets*, Cher., Gallimard.
- (1993b) *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
- (1994) *The Illusion of the End*, Londres, Polity Press.
- (1997) "The end of the millenium or the countdown", *Economy and Society* Vol. 26 nº 4, pp. 447-455.
- Bauman, Z., (1993) *Modernity and Ambivalence*, Cambridge, Polity Press.
- Bauer, M. (comp.) (1995) *Resistance to new Technology*, Cambridge, Cambridge Univ. Press.
- Beck, U (1996) *Risk Society and the Provident State*, en Lash et alia. pp. 27-43.
- (1998) *La sociedad del riesgo*. Barcelona, Paidós.
- Bell, W., & Mau, J. (comps.) (1971) *The Sociology of the Future*, N. York, Russell Sage Foundation.
- Benevolo, L. (1994) *La captura del infinito*, Madrid, Celeste.
- Benjamin, W. (1988) *Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus.
- Bennet, P. & Dando, M. (1982) "The Arms Race as a Hypergame", *Futures*, agosto, pp. 293-306.
- Bennett & Wollacott, (1987) *Bond and Beyond: the Political Career of a Popular Hero*, Londres, Macmillan.
- Berger, P. (1977) *Ways of Seeing*, Londres, Penguin Books.
- Berger, T., & Luckmann, J. (1966) *The Social Construction of Reality*, Harmondsworth, Penguin.
- Bergmann, W., (1992), "The Problem of Time in Sociology: An Overview of Literature on the State of Theory and Research on the 'Sociology of Time, 1900-82", *Time and Society*, 1:81-135.
- Beriaín J. (1996) "Dinámicas de estructuración en las sociedades modernas", *Papers* 50, pp 57-98.
- (1997) "La paradoja de la expansión de opciones en el capitalismo tardío", *Anthropos* nº173/174, pp. 92-99.
- ( ) "El triunfo del tiempo (representaciones culturales de temporalidades sociales)", *Política y Sociedad* nº25, Madrid, pp. 101-118.
- Bernstein, P. (1996) *Against the Gods. The Remarkable Story of Risks*, Nueva York, Wiley & Sons.

- Bertetti, P. (1988) *L'apocalisse quotidiana*, Urbino, Università di Urbino.
- Billard, C. (1986) "La fin hereuse de l'utopie", en *Le Cahiers de la Cinemateque*, n° 44, pp. 49-71.
- Biskind, P. (1983) "War of the Worlds", *American Film*, diciembre, pp. 37-43.
- Blonsky, M. (ed) (1985) *On Signs*, Oxford, Blackwell.
- Blowers, A., & Pepper, D. (comp) (1987) *Nuclear power in crisis*. N. York, Nichols Publishing Co.
- Bogdanoff, I., y G. (1979) *L'effet science-fiction*, París, Laffont.
- Bogdanovich, P. (1994) *Ciudadano Welles*, Barcelona, Grijalbo.
- Bordwell, D. (1995) *El significado del cine*. Barcelona, Paidós.
- Bordwell, D. et alia (1997) *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós.
- Bourdieu, P. (1995) *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama.
- (1965) *Une art Moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, París, Minuit.
- Bourdieu, P., y Passeron, J. C. (1975) *Mitosociología*, Barcelona, Fontanella.
- Bouyxou, J.P. (1971) *La Science fiction au cinema*, París, Union Générale d'Editions.
- Brians, P. (1980) *Nuclear war fiction for young readers: a commentary and annotated bibliography*, en Davies, pp. 132-150.
- Briguet, D. (1995) "El poder de los Medios/Los Medios del poder", *Anuario del Departamento de Ciencia de la Comunicación*, Rosario.
- Briton, A. (1985) "Blissing out: The Politics of Reaganite Entertainment". *Movie* n°31/32, pp. 1-43.
- Broderick, D (1995). *Reading by Starlight*, Londres, Routledge.
- Broderick, M. (1991) *Nuclear Movies*, Jefferson, McFarland.
- (1996) (ed.) *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film*. Londres, Kegan.
- Brosnan, J. (1991) *The Primal Screen. A History of the Science Fiction Film*, Londres, Orbit.
- Buhle, P. (1995) "The Hollywood Left: Aesthetics and Politics", *New Left Review* n° 212, agosto.
- Bulgakov, M. (1925) *Los Huevos Fatales* (ed. española, 1990, Valdemar, Madrid).
- Bustamante, J. (1994) El computador como metáfora de identidad y control. en Iranzo et alia, "Sociología de la ciencia y la tecnología, CSIC, Madrid, pp. 341-386.
- Calabrese, O. (1994) *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid. Cátedra.
- Campanella, T. (1602) (1941) *La citá del Sole*, Ed. N. Bobbio, Turín. Einaudi.
- Cantril, H. (1940) *The Invasion From Mars*, Princeton, Princeton Univ. Press.
- Carroll, J. (ed.) (1956) *Language, Thought and Reality: Selected writings of Benjamin Lee Whorf*, Nueva York, Wiley.
- Casetti, F. (1989) *El Film y su Espectador*, Madrid, Cátedra.
- Caudron, D. (1990) "Le Baron Noir et ses ancêtres", *Communications*, n° 52, pp. .
- Chaplin, E. (1984) *Sociology and Visual Representation*, London, Routledge.
- Chilton, P. (comp) (1985) *Language and the Nuclear Arms Debate: Nukespeak Today*. Londres, Pinter.
- Ciment., M. (1972) "The Odissey of Stanley Kubrick", en W. Johnson (comp), *Focus on the Science Fiction Film*, N. Jersey, Prentice-Hall.
- Clarke, I.F. (1986) "American Anticipations. Accelerating towards the future, 1900-1945". *Futures*, octubre, pp. 698-711.
- (1988) "The Context of Conjecture. Chaldea to Chernobyl", *Futures*, abril, pp.182-193.
- (1992a) "The many shapes of wars to come", *Futures*, junio 1992, pp. 483-492.
- (1992b) "Infinite Space and life everlasting", *Futures*, octubre, pp. 821-829.
- Comolli, J. L. (1971) "Technique et ideologie", *Cahiers du Cinema*, n° 229.
- Corman, R. (1992) *Cómo hice cien films en Hollywood y nunca perdí ni un céntimo*, Barcelona, Laertes.
- Corner, J., Richardson, K; & Fenton, N. (1990) *Nuclear Reactions. Form and Response in "Public Issue"* Television. London, John Libbey.
- Coser, L. & Coser, R. (1963) "Time Perspective and Social Structure", en Gouldner A., & Gouldner H., (comps.) *Modern Sociology*, Nueva York, Harcourt.
- Costa, J. (1994) "S.F. 50's. Catálogo de maestros, estrellas y demás mutaciones", *Nosferatu* n°14/15, pp. 136-160.



- Davies, P. (comp.) (1980) *Science-fiction, social conflict and War*. Manchester. Manchester Univ. Press.
- Dean, J. (1989) *Aliens in America: Conspiracy Cultures from Outerspace to Cyberspace*, Londres, Cornell Univ. Press.
- De Lauretis, T. (1992) *Alicia ya no*, Madrid, Cátedra.
- Däniken, E. (1975) *Recuerdos del Futuro*, Plaza & Janés, Barcelona.
- Davidson, D. (1983) *Nuclear Weapons and the American Churches: Ethical Positions on Modern Warfare*. Colorado, Boulder.
- De Kerckhove, D. (1990) "Implicaciones psicológicas de las realidades virtuales", *Telos* n° 24, pp 75-83.
- Deleuze, G. (1994) *La Imagen.Movimiento* (a); y *La Imagen-Tiempo* (b); Barcelona, Paidós.
- (1996) *Clinica y clinica*, Barcelona, Anagrama.
- De Nardo, J. (1995) *The Amateur Strategist*, Cambridge, Cambridge Univ. Press.
- De Santi, G. (1988) *Sidney Lumet*, Roma, La Nuova Italia.
- Donald, J., (comp) (1989) *Fantasy and the Cinema*, Londres, BFI.
- Douglas, M., & Wildavsky, A. (1982) *Risk and Culture*, California, Univ. of California Press.
- Durán, M. (1977) "La investigación sobre uso del tiempo en España: algunas reflexiones metodológicas", *Revista Internacional de Sociología*, n°18, Set-diciembre, pp. 163-190.
- Durkheim, E. (1912) *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, París, Alcan.
- (*Las Formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Akal, 1982)
- Easlea, B. (1983) *Fathering the Inthinkable: Masculinity, Scientist and the Nuclear Race*, Londres, Pluto Press.
- Eagleton, T. (1993) *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE.
- Eco, U. (1992) *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen.
- Eder, K. (1996) "The Institucionalisation of Environmentalism: Ecological Discourse and the Second Transformation of the Public Sphere", en Lash et alia, pp. 203-223.
- Elias, N. (1984) *Sobre el Tiempo*, México, FCE.
- Elsaesser, T. (1989) "Social Mobility and the Fantastic. German Silent Cinema", en Donald, pp. 23-38.
- Engels, F. (1850) *Die Bauern Kriege in Deutschland* (*La guerre des paysans en Allemagne*, París, Ed. Sociales, 1984).
- Evans Pritchard, E. (1940) *The Nuer*, Oxford, Clarendon Press, 1940
- (*Los nuer*, Barcelona, Anagrama, 1977).
- (1992) *Brujería, magia y oráculos entre los Azande*. Barcelona, Anagrama.
- Ewald, F. (1996) "Philosophie de la précaution", en *L'Année Sociologique*, Vol. 46, n°2, pp.383-412.
- Fabian, J. (1983) *Time and The Other. How Anthropology Makes its Object*, Nueva York, Columbia Univ. Press.
- Fagnani, F. et alia (1982) *Nucleópolis*, Madrid, Ideal.
- Farber, S. (1982) "The End of the World, Take One", *American Film*, octubre, pp. 61-63.
- Feldman, S., & Sigelman, L. (1985) "The Political Impact of Prime-Time Television: The Day After", en *Journal of Politics*, Vol. 47. pp. 556-578.
- Ferro, M. (1995) *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel.
- (1996) *Dix Lessons sur l'histoire de vingtième siècle*, París, Vigot.
- Finch, C. (1984) *Special Effects: Creating Movie Magic*, Nueva York, Abbeville Press.
- Fleischman, S. (1982) *The Future in Thought and Language*, Cambridge, Cambridge Univ. Press.
- Forman, F. (1989) "Feminizing Time: An Introduction", en Forman & Sowton (Eds.), *Taking Out Time. Feminist Perspectives on Temporality*, Oxford, Pergamon, pp. 1-10.
- Foucault, M. (1968) "La proto-fábula", en Bellours et alia, pp. 37-48.
- Fox, M. (1989), "Unreliable Allies: Subjective and Objective Time in Childbirth", en F. J. Forman & Sowton (eds.) *Taking Our Time, Feminist Perspectives on Temporality*, Oxford, Pergamon, pp. 123-135.
- Fradken, P. (1989) *Fallout: An American Nuclear Tragedy*, Tucson, University of Arizona Press.
- Francescutti, P. (1996) "El cine de ciencia ficción como máquina del Tiempo", en *Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, Vol 2, Rosario, pp. 41-52.

- Francescutti, P. (1999) "Sociología Marciana: Una lectura social del fenómeno OVNI", en Gatti, G., & Martínez, I., *Las astucias de la identidad. Figuras, territorios y estrategias de lo social contemporáneo*. Bilbao, UPV, pp. 87-102.
- Franklin, H. (1980) "Eternally safe for democracy: the final solution of American Science-fiction", en Davies (1980), pp. 151-168.
- (1988) *War Stars. The Superweapon and the American Imagination*. Nueva York, Oxford Univ. Press.
- Freidberg, F. (1996) "Akira ant the Postnuclear Sublime", en Broderick, pp. 91-102.
- Freixas, R. y Bassa, J. (1994) "La ciencia en la ficción", *Nosferatu*, nº14-15, pp. 38-47.
- Friedman, A. & Donley, C. (1985) *Einstein as Myth and Muse*. Cambridge, Cambridge Univ. Press.
- Friedberg, A. (1993) *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, California, Univ. of California Press.
- Friedmann, G. (1977) *La crisis del Progreso*, Laia, Barcelona, Laia.
- Gaddis, J. (1997) *We now know rethinking Cold War History*, Oxford.
- Gallantz, M. (1980) "The China Syndrome. Metldown in Hollywood". *Jump Cut* nº22, mayo, pp.
- Galli G., y Rositi, F. (1980). "The Cinema and Political Collective Trends in the American and German Crises of 1930-32", *Ikon*.
- Gamson, W., & Modigliani, A. (1989) "Media discourse and Public Opinion on Nuclear Power: a constructionist Approach". *American Journal of Sociology* Vol. 95, nº1, julio.
- Geertz, C. (1966) "Person, Time and conduct in Bali: An Essay in Cultural Analysis", *Cultural Report Series*, nº 14, New Haven, Yale Univ. Press, pp-45-53.
- Gell, A. (1996) *The Anthropology of Time*, Oxford, Berg.
- Giddens, A. (1979) *Central Problems in Social Theory*, Londres, Macmillan.
- (1981) *The Critique of Historical Materialism*, Londres, MacMillan.
- (1984) *The Constitution of Society: Outline for the Theory of Structuration*, Berkeley, Univ. of California Press.
- (1995) *Modernidad e Identidad del Yo*, Barcelona, Península.
- Giuliani, P. (1981) "Science-Fiction et Histoire", en *Change. Science-Fiction et Histoires*, Paris, Seghers.
- (1990) *Stanley Kubrick*, Paris, Rivages/Cinema.
- Glaser, B., & Strauss, A. (1971) *Status Passage*, Chicago, Aldine.
- Glass, F. (1984), "Sign of the Times. The computer as character in Tron, War Games and Superman III", *Film Quaterly*, Winter 1984-85, pp. 16-27.
- Goimard, J. (1976) "La science.fiction telle qu'en elle-meme enfin..." *Cinema d'aujourd'hui* nº 7, pp. 11-20.
- Gombrich, R. (1994) "La predicción en el budismo: ¿Está abierto el futuro?", en Howe y Wain (1994).
- Gowing, M. (1974) *Independence and Deterrence: Britain and Atomic Energy, 1945-1952*, Nueva York, St. Martin's.
- Gray, C., (1997) *Postmodern War. The New Politics of Conflict*. Londres, Routledge.
- Greimas, A. (1973) "Les actants, les acteurs et les figures", en Chabrol, C. (ed), *Semiologie Narrative et textuelle*, Larousse, París.
- Guback, T. H. (1980), *La industria internacional del cine*, Madrid, Fundamentos.
- Gubern, R. (1991) *La caza de Brujas en Hollywood*, Barcelona, Anagrama.
- Guedeney, C., y Mendel G. (1973), *L'angoisse Atomique et les centrales nucléaires*, París, Payot.
- Hägerstrand, T. (1975), *Space, Time and Humans Conditions. Dynamic Allocation of Urban Space*, Lexington.
- Hajer, M. (1996), "Ecological Modernisation", en Lash et alia, pp. 246-268.
- Hall, S. (1982) "Cultural Studies: Two Paradigms". *Media, Culture and Society*, 2(2)
- Hardy, D. (1989) *Visions of Space*, Surrey, Limpfield.
- Halbwachs, M. (1925) *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*, París, Alcan.
- Haraway, D. (1995), *Ciencia, cyborgs y mujeres*, Madrid, Cátedra.
- Hawkes, N., et alia (1987) *Chernóbil. ¿El fin del sueño nuclear?* Barcelona, Planeta.
- Hawthorn, G. (1995) *Mundos plausibles, mundos alternativos*, Cambridge, Cambridge Univ. Press.

- Heller, L. (1979) *De la science-fiction soviétique*. Lausanne, Outrepart.
- Hennebelle, G. (1977) *Los cinemas nacionales contra el imperialismo*, Valencia, Fernando Torres.
- Hernández Ruiz, J. (1984) "Decorados del futuro y espacios cotidianos desde un concepto revisado de escenografía", en *Nosferatu* nº14/15, pp. 26-31.
- Heredero, C. (1984) "La ciencia ficción en el cine de Jack Arnold. El espacio ambiguo de la monstruosidad", en *Nosferatu*, nº 14/15, pp. 100-115.
- Hirano, K. (1996) "Depiction of the Atomic Bombs in the Japanese Cinema during the US occupation Period", en Broderick, pp. 103-119.
- Hollinger, V. (1992) *Specular SF: Postmodern Allegory*, en Ruddick (1992).
- Howe L. y Wain, A (comp) (1994) *Predecir el futuro*, Madrid, Alianza.
- Hubert, B. (1972) "Some Thoughts on Creating the Future", in *Sociological Inquiry*, 44, pp. 29-32.
- Hubert, H. (1909) "La representation du temps dans la religion et la magie", en Hubert, H., y Mauss, M, *Mélanges d'histoire des religions*, París, Alcan.
- Ibañez, J. (1994) *Por una sociología de la vida cotidiana*, Madrid, Siglo XXI.
- Inayatullah, S. (1993) "Colluding and colliding with the orientalis", *Futures*, marzo, pp.
- Jacques, E. (1984) *La Forma del Tiempo*, Barcelona, Paidós.
- Jahoda, M. (1988) "Time: A Social Psychocological Perspective", en M. Young & T. Schuller (Eds.) *The Rhythms of Society*, Londres, Routledge, pp. 154-72.
- Jameson, F. (1991) *Teoría de la postmodernidad*. Madrid, Trotta.
- (1995) *La estética geopolítica*, Barcelona, Paidós.
- Jamison, A. (1996) "The Shaping of the Global Agenda", en Lash et alia, pp.224-245.
- Jancovich, M. (1996) *Rational Fears*. Manchester, Manchester University Press.
- Jarvie, I.C. (1974) *Sociología del Cine*, Madrid, Guadarrama.
- Jeffery, P. & O'Toole, M. (1985) "Disentigrating narrative: an analysis of the television film *The Day After*", en Chilton (1985), pp. 167-181.
- Jowett, G. & Linton, J. (1989) *Movies as mass communication*, Newbury Park, Sage.
- Junger, E. (1998) *El libro del reloj de arena*, Barcelona, Tusquets.
- Kapsis, R. (1986) "Hollywood filmmaking and audience image", en *Media Audience and Social Structure*, Sandra J. Ball-Rokeach (ed), California Sage.
- Kaufman, F. (1970) *Sicherheit als soziologisches und sozialpolitisches Problem*, Stuttgart.
- Kepplinger, H. (1995) "Individual and institutional impacts upon press coverage of sciences: the case of Nuclear power and genetic engineering", en Bauer, pp. 357-377.
- Kerman, J. B. (ed.) (1991) *Retrofitting Blade Runner*, Ohio, Bowling Green University Press.
- Kern, S. (1983) *The Culture of Time and Space (1880-1915)*, Cambridge; Harvard Univ. Press.
- Keyerleber, J. (1978) "On The Beach", en Shaheen, pp. 31-38.
- Kirkup, J. (1997), "Obituary: Tomoyuki Tanaka", *The Independent*, 04-04.
- Klass, P. (1979) "La Conversión de J. Allen Hynek", en *The Skeptical Inquirer*, Spring. pp.
- (1986) "El Estallido de la Historia de los Platillos Estrellados", *The Skeptical Inquirer*, Spring. pp.
- Klein, G. (1977) "Discontent in American Science Fiction", *Science Fiction Studies*, 4, p.6 ss.
- Kluge, A. (1986) "Estética nucleare". *Filmcritica*, Mayo, pp. 194-200.
- Kluckhohn, F. (1963) The Nature of Cultural Integration and Change, en Tiryakian, E. (ed.), *Sociological Theory, Value and Sociocultural Change*, Londres, pp. 217-47.
- Kolakowski, L. (1975) *La presencia del mito*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Koselleck, R. (1985) *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*, Cambridge, MIT Press.
- Kracauer, S. (1947) *From Caligari to Hitler*, Princeton University Press.
- (Trad. esp: *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós, 1985).
- Kristeva, J. (1988) *Poderes de la perversión*. Buenos Aires, Catálogos.
- Kuhn, A. (ed.) (1995) *Alien Zone*, Bristol, Verso.
- Kyrou, A. (1972) "Science and Fiction", en *Focus on the Science-fiction Film*, W. Johnson (comp), N. Jersey, Prentice-Hall, pp. .
- Labica, G. (1993) "Le marxisme entre science et utopie", *Mots* nº35, junio, París, pp. 19-37.
- Lash, S, et alia (1996) *Risk, Environment & Modernity. Towards a New Ecology*, Londres, Sage.
- Latorre, J. Ma. (1994) "Años 50, años de paranoia. Un género sin lenguaje propio",

- Latour, B. (1993) *Nunca hemos sido modernos*. Madrid, Debate.
- (1997) "Joliot, punto de encuentro de la historia y la física", en Serres, pp. 553-574
- (1994) "Pragmatogonies. A Mythical Account of How Humans and Non Humans swap Properties", *American Behavioral Scientist*, Vol 37, nº6, pp. 791-808.
- Latour, B., & Woolgar, S. (1995), *La vida en el laboratorio. La construcción de los hechos científicos*, Madrid, Alianza.
- Lamm, H. et alia (1976) "Sex and Social Class as Determinants of Future Orientation (Time Perspective) in adolescents", *Journal of Personality and Social Psychology*, 34, pp. 317-26.
- Latorre, J. (1984) "El sonido de la ciencia ficción", en *Nosferatu* nº 14/15, pp. 51-53.
- LaValley, A. (1982) "Thinking about Effects", *American Film*, junio, p. 57.
- Lazarsfeld, P. et alia, *Marienthal: The Sociography of an Unemployed Community*, Chicago, Aldine, 1933.
- Lazarsfeld, P. (1947) "Audience Research in the Movie Field", *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, nº 254.
- Leach, E. (1961) "Two Essays Concerning the Suymbolic Representation of Time", en *Rethinking Anthropology*, Londres, pp. 124-36.
- Le Goff, J. (1983) *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente Medieval*, Madrid, Taurus.
- LeShan, L. (1952) "Time Orientation and Social Classes", *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 47, pp. 589-92.
- Levi-Strauss, C. (1967) *The Savage Mind*, Chicago, Univ. of Chicago Press  
(*El Pensamiento Salvaje*, FCE, México, 1972).
- (1984) *Palabra Dada*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 123-133.
- (1991) *Antropología Estructural* (2), México, Siglo XXI.
- (1994) *Antropología Estructural*, Altaya, Barcelona
- Lewis, J. & Weigert, A. (1981) "The Structure and Meaning of Social Time", *Social Forces*, nº 60,2 pp.432-462 ("Estructura y significado del tiempo social", en Ramos, 1992, pp. 89-131).
- Liebert, R. (1971) *Radical and Militant Youth: A Psychoanalytic Inquiry*, Nueva York, Praeger.
- Lotman, Y. (1999) *Cultura y Explosión*, Barcelona, Gedisa.
- Luciano, P. (1987) *Them or Us*, Indianápolis, Indiana University Press.
- Luhmann, N. (1981) *La sociedad del riesgo*, México, Univ. Iberoamericana/Univ. de Guadalajara.
- (1982) *The differentiation of Society*, Nueva York, Columbia Univ. Press.
- (1984) *Soziale Systema*, Frankfurt, Suhrkamp.
- (1992) "El futuro no puede empezar: estructuras temporales en la sociedad moderna", en Ramos, pp. 161-182.
- Lüscher, K. (1955) "Time: A Much neglected Dimension in Social Theory and Research", *Sociological Analysis and Theory*, 4, pp- 101-17.
- Lyotard, J. (1984) *The Postmodern condition*, Manchester, Manchester Univ. Press.
- Lyman, S., & Scott, M. (1970) *A Sociology of the Absurd*, Nueva York, Appleton-Century-Crofts.
- Maddox, J., (1974) *El síndrome del fin del mundo*. Barcelona, Barral.
- Marsh, C., & Fraser, C. (comps) (1989) *Public Opinion and Nuclear Weapons*. Londres. MacMillan.
- Marramao, G. (1989) *Poder y secularización*, Barcelona, Península.
- Martín-Barbero, J. (1987) *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, G.Gili.
- Martins, H. (1974), "Time and Theory in Sociology", en J. Rex (comp.), *Approaches to Sociology*, Londres, Routledge and Kegan, pp.246-294 ("Tiempo y Teoría en Sociología", en Ramos, 1992, pp.183-242).
- Martín Serrano, M, et al. (1982) *Teoría de la Comunicación I*. Madrid, A. Corazón.
- Mayer, J.P. (1948), *British Cinemas and Their Audiences*. *Sociological Studies*, Londres.
- McConnell, F. (1977), *El cine y la imaginación romántica*, Barcelona. G. Gili.
- McCurdy, H. (1997) *Space and the American Imagination*, Washington, Smithsonian Institution Press.
- McDannell, C. y Lang, B. (1990) *Historia del Cielo*. Madrid, Taurus.
- McGuigan, J. (1992) *Cultural Populism*, Londres, Routledge.
- Mead, G. H. (1932) *The Philosophy of the Present*, Chicago, Open Court.
- Meheust, B. (1978) *Science Fiction et Soucoupes Volantes*, París, Mercure de France.

- Merton, R. (1984) "Socially Expected Durations: a Case Study of Concept Formation in Sociology", en Powell y Robbins (comps.) *Conflict and Consensus*, N. York, Free Press, pp. 262-283.  
("Las Duraciones esperadas socialmente: Un estudio de caso sobre la formación de conceptos en sociología", en Ramos, 1992, pp. 275-306)
- Merton, R. y Lazarsfeld, P. (1948). "Comunicación de masas, gusto popular y acción social organizada", en *The Communication of Ideas*, L. Bryson (ed.), N. York, Harper & Brothers.  
(en *La Comunicación de masas*, H. Muraro (ed.), Buenos Aires, CEAL, 1977)
- Merton, V., Merton, R., & Barber, E. (1983), "Client Ambivalence in Professional Relationships", en B. DePaulo, A. Nadler y Fisher, J. (comps-), *New Directions in Helping*, vol. 2, Nueva York, Academic Press.
- Merton, R., West, P., & Jahoda, M. (1951) *Patterns of Social Life: Explorations in the Sociology of Housing*, N. York, Columbia Univ. Bureau of Applied Social Research.
- Molina Foix, J. (1984) "Byron Haskin: eficacia y discreción", en *Nosferatu* 14/15, pp. 124-129.
- Monaco, J. (1981) *How to Read a Film*, New York, Oxford University Press.
- Moore, M. (1995) "Midnight never Came", en *The Bulletin of the Atomic Scientists*, octubre.
- Morin, E. (1964) *Las Estrellas de cine*. Buenos Aires, Eudeba.
- Mulvey, L. (1989) *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press.
- Mumford, L. (1934) *Technics and Civilization*, Nueva York, Harcourt Brace.  
(*Técnica y civilización*, Madrid, Alianza, 1987)
- Murphy, P. (1996) "The Film the BBC tried to bury", *The New Statesman*, 22-08, pp. 22-23.
- Musil, R. K. (1982) "Growing Up Nuclear", *The Bulletin of the Atomic Scientist*, enero, p. 19.
- Nasehi, A. (1984) "No time for Utopia. The absence of Utopian contents in modern concepts of time", en *Time & Society*, Vol. 3 (1), pp. 47-78.
- Nava, A. (1997) "Autopercepción intelectual de un proceso histórico", *Anthropos* nº 173/174, pp. 40-50.
- Noriega, C. (1987) "Godzilla and the Japanese Nightmare: When Them! is us".  
*Cinema Journal* 27, nº 1, Fall, pp. 63-77.
- Nowotny, H. (1989) "Mind, Technologies, and Collective Time Consciousness: From the Future to the Extended present", en *Time and Mind. Interdisciplinary Issues*, Fraser, J. (ed.), International Univ. Press, Madison, Connecticut, pp. ....
- (1992) "Time and Social Theory: Towards a Social Theory of Time",  
*Time and Society*, 1, pp. 421-54.
- (1994) *Time. The Modern and Postmodern Experience*, Cambridge, Polity Press.
- Offe, C. (1992) *La sociedad del trabajo*, Madrid, Alianza.
- O'Gormann, E. (1986) *La invención de América*. México, FCE.
- O'Toole, M. (1985) "Disarming Criticism", en Chilton, pp. 183-195.
- Packard, V. (1972) *Las formas ocultas de la propaganda*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Pagetti, C. (1993) *I Sogni della Scienza*, Roma, Riuniti.
- Penley, C. (1997) *Nasa/Trek. Popular Science and Sex in America*. New York, Verso.
- Picó, J. (comp) (1988) *Modernidad y Post-modernidad*, Madrid, Alianza.
- Pilkington, M. (1998), *Screen Memories. An Exploration of the Relationship between Science Fiction Film and the UFO Mythology*, en Internet: [www.hedweb.com/markp/ufofilm.htm](http://www.hedweb.com/markp/ufofilm.htm).
- Polak, F. (1961) *The Image of the Future*, Nueva York.
- Powdermaker, H. (1955) *El mundo del cine visto por un antropólogo*, México, FCE.
- Porrit, J., & Winner, D. (1988) *The Coming of the Greens*, Londres, Fontana/Collins.
- Propp, V., (1968) *The Morphology of the Folktale*, Austin, Texas.
- Puente Ojea, G. (1991) *Ideología e Historia. La formación del cristianismo como fenómeno ideológico*. Madrid, Siglo XXI.
- Puiseux, H. (1988) *L'apocalypse nucléaire et son cinéma*, Paris, Editions du Cerf.
- Ramos, R. (comp) (1992) *Tiempo y Sociedad*. Madrid, CIS.
- (1995) "Ocho tesis sobre la estructura temporal de las sociedades contemporáneas", en *Papeles de la FIM*, Vol. 3, pp. 77-90.
- (1997) "Nota sobre la sociología del tiempo en España",  
*Revista Internacional de Sociología* nº18, setiembre-diciembre, pp. 219-230.

- Ramos, R. (1998) "El desvanecimiento de Cronos: aspectos de la temporalidad en las sociedades actuales", en *El malestar urbano en la gran ciudad*, González, M. et alía, Madrid, Talasa, pp. 33-44.
- (1999) "Homo tragicus", en *Política y Sociedad* Vol. 30, pp. 213-240.
- Ramos, R. Y García Selgas, F. (1999) "Prometeo y las flores del mal: el problema del riesgo en la sociología contemporánea", en *Globalización, riesgo y reflexividad. Tres temas de la teoría social contemporánea*, Madrid, CIS, pp. 249-274.
- Ramos, R., y Lamo de Espinosa, E. (1989) "Por un diálogo interdisciplinar: un axioma y dos teoremas de la ciencia social", en *La formación de conceptos en ciencia y humanidades*, González Casanova, P., y Roitman, M. (comp.), Madrid, Sequitur, pp: 163-180.
- Real, M. (1989) *Super Media. A Cultural Studies Approach*, California, Sage.
- Rivera, J. (1987) *La investigación en comunicación social en la Argentina*, Buenos Aires, Puntosur.
- Rosa, E., & Freudenburg, W. (comps) (1984) *Public Reactions to Nuclear Power. Are there Critical Masses?* Colorado, Westview Press.
- Rosenstone, R. (1995) *Visions of the Past*, Londres, Harvard University Press.
- Rositi, F. (1980) *Historia y teoría de la cultura de masas*, Barcelona, G. Gil.
- Roth, J. (1963) *Timetables: Structuring the Passage of Time in Hospital Treatment and Others Careers*, Indianápolis, Bobbs-Merrill.
- Roy, A. (1998) "El Final de la Imaginación", *El País*, 2 de agosto.
- Ruddick, N. (ed) (1992) *State of the Fantastic*, Greenwood Press, Westport, Conn.
- Ruppersbergh, H. (1990) "The Alien Messiah", en Kuhn, pp. 32:38.
- Rüdiger, W. (1990) *Anti-Nuclear Movements. A world survey of opposition to Nuclear Energy*. Londres,
- Ryan, M., & Kellner, D. (1990) "Technofobia", en Kuhn, pp. 58-65.
- Sabin, P. (1983) "World War Three: A historical Mirage?", *Futures*, agosto, pp. 272-280.
- Sabine, G. (1976) *Historia de la teoría política*. FCE, Madrid, FCE.
- Said, E. (1990) *Orientalismo*, Madrid, Libertarias.
- Saffer, T. & Kelly, O. (1982) *Countdown Zero*, Nueva York, Putnam's Sons.
- Sagdeev, K. (1996) *Desventuras de un científico soviético*, Alianza, Madrid, Alianza.
- Saperas, E. (1987) *Los efectos cognitivos de la comunicación de masas*, Barcelona, Ariel.
- Sardar, Z. (1993) "Colonizing the future: The 'other' dimension of futures studies", *Futures*, marzo.
- Sargent, L. (1979) *British and American Utopian Literature 1516-1975*. Boston, G. K. Hall.
- Savater, F. (1994) "Los que vinieron de nuestras pesadillas", *Nosferatu*, nº14/15, pp. 14-17.
- Schutz, A. (1974) *El problema de la realidad social*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Schutz, A., & Luckmann, T., *The Structures of Social Reality*, Londres, Heinemann, 1973.
- Schwartz, B. (1975) *Queeing and Waiting: Studies in the Social Organization of Access and Delay*, Chicago, University of Chicago Press.
- Sebeok, T., (1985) "Pandora's Box: How and Why to Communicate 10.000 Years into the Future", en Blonsky (1985).
- Segal, H. (1986) *The Technological Utopians*, Cambridge, M.I.T. Press.
- Serres, M. (1968) "Geodésicas de la Tierra y el Cielo", en Bellour, Buenos Aires, Paidós, pp. 49-58.
- (1991) *Historia de las Ciencias*, Madrid, Cátedra.
- Severin, W., & Tankard, J. (1992) *Communication Theories: Origins, Methods, and Uses in the Mass Media*, Nueva York, Longman.
- Shaheen, J. (ed) (1978) *Nuclear War Films*. Carbondale. Southern Illinois Univ. Press.
- Shearon, A. et al. (1988) *Milestones in Mass Communication Research*, New York, Longman.
- Sklar, R. (1993), *Film, an international History of the Medium*, N. York, Abrams inc. Publisher.
- Smith, J. (1987), "Reagan, Star Wars, and American Culture", *Bulletin of the Atomic Scientist*, Jan/feb, p. 25.
- Schneider, L., & Lysgaard, S. (1953) "The Deferred Gratification Pattern. A Preliminary Study. American", en *Sociological Review* nº18. pp. 42-49.

- Scherpe, K. (1988) "Dramatización y des-dramatización de "el Fin": La conciencia apocalíptica de la modernidad y la post-modernidad", en Picó, pp. 349-385.
- Sobchak, V. (1993) *Screening Space. The American Science Fiction Film*, Nueva York, Ungar.
- Sontag, S. (1984) "La Imaginación del Desastre",  
en *Contra la Interpretación*, Barcelona, Seix Barral, pp.  
----- (1996) *La enfermedad y sus metáforas*. Madrid, Taurus.
- Sorokin, P. y Berger, C. (1939), *Time-Budgets of Human Behaviour*, Cambridge, Harvard Un. Press.
- Sorokin, P. y Merton, R. (1937), "Social Time: A Methodological and Functional Analysis",  
*American Journal of Sociology* nº 42, pp. 615-629.  
(El Tiempo Social: Un Análisis metodológico y Funcional, en Ramos, 1992).
- Sorlin, P. (1985) *Sociología del cine*, México, FCE.
- (1996) *Cines Europeos, sociedades europeas, 1939-1990*. Barcelona, Paidós.
- Spiegel, L. (1991) "From domestic Space to Outer Space. The 1960s Fantastic Family Sit-Com",  
en Penley, pp. 205-236.
- Spoto, D. (1978) *Stanley Kramer, Film maker*, Nueva York. Putnam's Sons.
- Steenbergen, B. (1984) "Global Modelling in the 1900s", *Futures*, enero/febrero, pp. 44-56.
- Steimberg, O. (1991) *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, ECA.
- Stern, M. (1995) "Making Culture into Nature", en Kuhn, pp. 66-72.
- Suid, L. (1979) "The Pentagon and Hollywood: How I learned to stop Worrying and Love the Bomb", en *American History/american Film: interpreting the Hollywood Images*,  
O'Connor J., & Jacson, M. (comps) Boston, Frederick Ungar Publishing.
- Sullivan, W. (1999) *El secreto de los Incas*, Barcelona, Grijalbo.
- Suvin, D. (1984) *Metamorfosis de la ciencia ficción*, México, FCE.
- Tarnowski, J. (1993) "Jurassic Park. Cette autre préhistoire en nous, l'enfance",  
*Positif*, diciembre, pp. 40-47.
- Taylor, C. (1982) "Freeze Heats Up Hollywood", *American Film*, octubre, pp. 58-61.
- Thomas, L. V. (1993) "Le sentiment de la mort nucléaire", *Communications* nº57, pp. 101-120.
- Thompson, D. (1996) *The End of Time*, Londres, Sinclair-Stevenson.
- Thompson, E. P. (1979) *Tradición, revuelta y conciencia de clase*, Barcelona, Crítica.  
(comp) (1985) *Star Wars*. Londres, Penguin.
- Thompson, K. (1991) "Primeras alternativas al modo de producción de Hollywood",  
*Archivos de la Filmoteca*, nº10, pp. 76-91.  
(1993) "Los límites de la experimentación en Hollywood",  
*Archivos de la Filmoteca*, nº14, pp.13-33.
- Todorov, T. (1977) *The poetics of Prose*, Oxford, Blackwell.  
(1987) *La Conquista de América*, México, Siglo XXI.
- Toffler, A., (1970) *The Future Shock*, New York, Random House
- Tomasi, D. (1996) *Historia general del Cine*, v. IX, Madrid, Cátedra.
- Torreiro, M. (1991) "Hollywood en guerra", *Nosferatu* nº 7, octubre, pp.22-31.
- Torres, A. M. (1972) *Nuevo cine de los países del Este*, Madrid, Taurus.
- Touraine, A. (1980) *Le prophetie Anti-nucléaire*, París. Seuil.
- Tuchman, G. (1981) "Myth and the Conciouness industry: A New Look at the Effects of the Mass Media", en Katz, E. (ed.), *Mass Media and Social Change*, Londres, Sage, pp. 83-97.
- Tudor, A. (1975) *Cine y comunicación social*, Barcelona, G. Gili.
- Tulloch, J. & Jenkins, H. (1995) *Science Fiction Audiences*, Londres, Routledge.
- Turner, G. (1993) *Film as Social Practice*, Londres, Routledge.
- Vattimo, G. (1980) *La avventure della differenza*, Milán, Garzantid.
- Vaugh, S. (1994) *Ronald Reagan in Hollywood*, Cambridge, Cambridge Univ. Press.
- Verdier, H. (1996) "La 'medecine prédictive' entre croyance et construction de nouvelles catégories de risques", en *L' Année Sociologique*, volume 46, nº 2, pp. 413-448.
- Verón, E. (1983) *Construir el acontecimiento: los Medios de comunicación masiva ante el accidente de la central de Three Mile Island*, Barcelona, Gedisa.
- Vilanova, S. (1982) *Chernóbil: el fin del mito nuclear*. Barcelona, Anthopos.

- Virilio, P. (1989) *La máquina de la visión*, Madrid, Cátedra.
- (1991) *Guerre et Cinéma I*, Paris, Cahiers du Cinema.
- Warnke, P. (1992) "Missionless missiles", *The Bulletin of the Atomic Scientists*, Mayo.
- Warren, Bill (1982) *Keep Watching the Skies*, Londres, McFarland.
- Watkins, P. (1983) "The fear of commitment", *Literature/Film Quarterly* Vol XI nº 4, pp. 221-231.
- Weart, S. (1988) *Nuclear fear. A history of images*. Cambridge. Harvard Univ. Press.
- (1979) *Scientist in Power*. Cambridge, Harvard Univer. Press.
- Weinrichter, A. (1979) *El nuevo cine americano*, Madrid, Zero.
- Welsh, J. (1982) "Banned in Britain", *American Film*, Octubre, pp. 64-71.
- Williams, R. (1979) "Utopia and Science Fiction" en P. Parrinder (comp.)  
*Science Fiction. A critical Guide*, Nueva York, Longman.
- (1990) *Television. Technology and Cultural Form*, Londres, Routledge.
- Williamson, R. (1985) "Precipitating a Nuclear Winter", *Futures*, agosto, pp. 414-417.
- Wittner, L. (1995) "Blacklisting Schweitzer", *The Bulletin of the Atomic Scientist*, Mayo-junio.
- (1997) *Resisting the Bomb: A History of the World Nuclear Disarmament Movement, 1954- 1970*, Stanford University Press.
- Wynne, B. (1996) *May the Seep Safely Graze? A Reflexive view of the Expert-Lay Knowledge Divide*, en Lash et alia.
- Wurmbrand M., y Roth, C. (1987) *El pueblo Judío*, Tel Aviv, Ed. Aurora.
- Yakovlev, A. (1987) *De Truman a Reagan*. Barcelona, Plaza & Janés.
- Young, M., & Ziman, J. 1971), "Cycles in Social Behaviour", *Nature* nº229, pp. 91-95  
("Ciclos en la conducta social", en Ramos, 1992).
- Zeruvabel, E. (1979) *Patterns of Time in Hospital Life*, Chicago, Chicago Univ. Press.
- (1981) *Hidden Rythms*, Chicago, Chicago Univ. Press  
("El Calendario", en Ramos, 1992, pp 361-395.)
- Zheutlin, B., & Richardson, J. (1979) "Hollywood's progressive producer".  
*Cineaste*, Vol XI nº 4 Fall, pp. 2-9.
- Zonabend, F. (1993) "Au pays de la peur déniée", *Communications* nº 57, pp. 101-120.
- Zwick, D. (1980) "The China Syndrome", *Jump Cut* nº 22, mayo.

